

Table des matières

Résumé.....	III
Introduction.....	1
Mise en contexte	1
État de la question	5
Problématique	12
Méthodologie.....	12
Hypothèse.....	14
Plan de rédaction.....	15
Dénomination du Pays.....	17
Être capable de se nommer	17
Importance du langage.....	24
Ancrer la nation dans sa mémoire.....	30
Ancrer la nation dans un projet collectif.....	36
Prise de conscience	41
Affirmation de la distinction nationale.....	41
Changement de règne.....	46
Prise de conscience du problème économique	53
Prise de conscience du problème sociopolitique	58
Échec du fédéralisme canadien	65
Élaboration du Pays	71
Mise en place du projet d'indépendance	71
Prise de possession du territoire.....	78
Développement de l'État pour l'émancipation politique du Québec.....	84
Conclusion	91
Bibliographie	97
Annexe	103

Introduction

« On sait ben que c'était dur. [...] *Le matin le cook passait y'était à peu près 3h30; wake up mes bons amis! Ça, ça voulait dire debout!* ».
Grand-Louis Harvey

En ces termes, Louis Harvey, cultivateur de l'Île aux Coudres et protagoniste du film *Un pays sans bon sens*, relate devant la caméra l'époque où il travaillait comme bûcheron. Cependant, ces mêmes mots prennent une signification complètement différente une fois repris par Pierre Perrault. Ils deviennent l'annonce d'un projet de société².

Mise en contexte

Dans les années 1950, une nouvelle classe moyenne issue du milieu professionnel émerge au Québec. Plusieurs intellectuels, voulant être entendus, se regroupent autour de certaines institutions telles *Le Devoir* ou l'Institut d'histoire de l'Université de Montréal. Dans une société de consommation de masse qui se développe de plus en plus à partir de la Seconde Guerre mondiale, ces penseurs constatent que les Canadiens français sont discriminés et entravés. Les grandes entreprises, tout comme la fonction publique fédérale, sont contrôlées en grande partie par des dirigeants anglophones qui laissent peu de place aux francophones au sein de leur administration³. Devant ce constat, cette nouvelle

¹ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, Montréal, Office national du film, 1970, 1 :14 :08 – 1 :15 :56.

² « Dans ses films, la parole ne vaut pas seulement pour ce qu'elle dit ou dénote (le vernaculaire), ni pour sa valeur de témoignage : elle devient une matière de l'expression à part entière que l'on peut transformer, s'approprier, et qui peut guider le sens du film et en induire le montage : la parole comme élément central d'une poétique cinématographique [sic]. » Gwenn Sheppler, « Du recueillement à la parole en acte : poétique de Pierre Perrault », *Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, 14, hiver 2012-2013, <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-14-hiver-2012-13-nouvelle-vague-et-cinema-direct-rencontres-france-quebec/articles/du-recueillement-a-la-parole-en-acte-poetique-de-pierre-perrault-par-gwenn-sheppler>, consultée le 19 septembre 2013.

³ Lucia Ferretti, « La "Grande noirceur", mère de la Révolution tranquille? », Guy Berthiaume et Claude Corbo dir. *La Révolution tranquille en héritage*, Montréal, Boréal, 2011, p. 40-41.

génération d'intellectuels propose une conception différente du politique et une autre façon de se représenter la nation.

Le discours mis de l'avant par ces derniers est fortement teinté de nationalisme, mais apparaît diamétralement opposé aux idées conservatrices des partisans de Duplessis. Qualifié de néonationalisme, ce courant, qui va gagner en popularité durant les années 1950, s'oppose à l'idéalisme, à l'apolitisme, au cléricisme et au provincialisme de l'idéologie traditionnelle⁴. Ses adeptes proposent de se « repositionner, dans un contexte voué à la modernité industrielle et urbaine, face aux institutions existantes telles l'Église, la bourgeoisie anglophone et le gouvernement fédéral. Dans la même logique, un repositionnement face au gouvernement provincial lui-même est également nécessaire [*sic*]⁵ ». La promotion d'un État provincial centralisateur et interventionniste est mise de l'avant à travers certaines institutions comme la revue *Cité libre* ou l'*Office national du film* (ONF). Selon ces intellectuels, le Québec doit occuper pleinement ses champs de compétence et défendre les intérêts de la majorité francophone. Il s'agit de défendre « [...] les droits linguistiques et culturels des Canadiens français, l'autonomie provinciale en même temps que la cause des travailleurs, le pluralisme et l'ouverture au monde⁶ ».

Toutefois, ces idées demeurent l'affaire d'une élite restreinte. Il faudra attendre la décennie suivante avec l'arrivée des libéraux de Jean Lesage au pouvoir pour qu'elles rejoignent l'ensemble de la société⁷. À partir des élections de juin 1960, une élite dirigeante francophone implante les valeurs associées au néonationalisme au cœur de l'appareil gouvernemental provincial⁸. Durant cette période connue sous l'appellation de Révolution tranquille, « l'État québécois [poursuit] en même temps un objectif de modernisation accélérée sur le modèle de l'État-providence et un objectif très net de promotion nationale

⁴ Louis Balthazar, *Bilan du nationalisme au Québec*, Montréal, Édition de l'Hexagone, 1986, p. 86.

⁵ Michel Lamy, *La Révolution tranquille et le nationalisme politique : analyse du contenu des discours de Jean Lesage durant le premier mandat du gouvernement libéral (1960-1962)*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1994, p. 20.

⁶ Louis Balthazar, *op. cit.*, p. 86.

⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁸ Michel Lamy, *op. cit.*, p. 21.

des Québécois francophones⁹ ». Selon l'historien Bill Marshall, cette période correspond à l'entrée des Québécois dans la modernité avec de profonds bouleversements dans les sphères politique et sociale¹⁰. Bien qu'il n'y ait pas de consensus sur les impacts sociaux de la Révolution tranquille ou même sa chronologie¹¹, les historiens s'entendent pour en souligner l'importance dans l'histoire récente du Québec. Inaugurée par les changements sociaux des années 1940 et 1950, cette « révolution » constitue une rupture sur le plan politique. Le développement de l'État québécois, son changement d'orientation par rapport aux différents mandats de Duplessis ainsi qu'une volonté d'émancipation politique marquent la décennie 1960.

Ce qui est proposé dans ce mémoire est une analyse de cette tendance idéologique qu'est le néonationalisme. Pour ce faire, nous portons notre attention sur le cinéaste et poète Pierre Perrault. Ce dernier est l'un de ces intellectuels qui émergent durant les années 1950. Dans un premier temps, il s'intéresse au droit et poursuit des études dans ce domaine à l'Université de Montréal entre 1948 et 1954. Durant cette période, il fait paraître une quarantaine d'articles dans le journal étudiant *Le Quartier Latin*, dont il est d'ailleurs directeur jusqu'en 1950. Il s'intéresse ensuite à la radio puis au cinéma avec, entre autres, sa série radiophonique *Au pays de Neufve-France*. À partir des années 1960, il se consacre plus sérieusement au septième art et s'impose rapidement comme un incontournable du cinéma québécois, et ce, dès l'apparition de son premier long métrage en 1963, *Pour la suite du monde*¹². Perrault filme donc ses contemporains et interprète les changements

⁹ Selon l'historienne Lucia Ferretti, la Révolution tranquille débiterait plus précisément avec l'arrivée au pouvoir de Paul Sauvé en 1959. Lucia Ferretti, « La "Grande noirceur", mère de la Révolution tranquille? », *Loc. cit.*, p. 46.

¹⁰ Voici de quelle façon Bill Marshall définit la modernité et explique en quoi le Québec des années 1960 devient moderne : « I take modernization to designate that process by which an economy and society are aligned to the demands of capital, a process characterized by the supplanting of traditional practices, communities, beliefs, identities, and hierarchies and their rapid transformation [...] What was true of much of Europe in the 1840 and after can be applied to the Quebec experience of the 1960s, as religious belief and practice collapsed [...], sexual attitudes and practices altered, and the relentless pace of modernity transformed the physical face of Montreal and consolidated the way of life of the vast majority of Québécois according to the norms of consumption, suburbanization, tertiary-sector growth and mass media ». Bill Marshall, *Quebec National Cinema*, London, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 46.

¹¹ Lucia Ferretti, « La Révolution tranquille », *L'Action nationale*, vol. 89, n° 10 (1999), p. 61.

¹² *Pour la suite du monde* est le premier long métrage canadien à être présenté en compétition officielle au Festival de Cannes. Denys Desjardins et Carole Faucher, « À propos de Pierre Perrault, Chronologie »,

sociopolitiques avec sa caméra¹³. Cette dernière devient pour lui un outil de prise de conscience nationale¹⁴, et la question du pays est centrale dans l'ensemble de son œuvre cinématographique¹⁵. Le message politique mis de l'avant le rapproche du mouvement néo nationaliste et nous considérons que son point de vue, celui d'un intellectuel et d'un artiste engagé, nous permet d'approfondir nos connaissances sur cette décennie phare de l'histoire récente du Québec et sur ce mouvement idéologique.

L'œuvre cinématographique de Perrault est produite par l'ONF, tout comme celle d'un groupe de cinéastes, dont Michel Brault, Gilles Groulx, Denys Arcand, entre autres, qui ont participé au renouvellement du septième art tout en tentant d'établir de nouvelles constructions identitaires¹⁶. Ils veulent ainsi représenter le peuple québécois, sortir des rangs de l'élite et donner la parole à ceux qui ne l'ont pas¹⁷. Pour ce faire, ils inventent une nouvelle pratique cinématographique : le cinéma direct. Selon l'historien du cinéma et professeur au Département des littératures de l'Université Laval Jean-Pierre Sirois-Trahan, « [l]e cinéma direct tente de cerner "sur le terrain" la parole et le geste de l'homme en action, placé dans un contexte naturel, ainsi que l'événement au moment où il se produit¹⁸ ». D'abord par l'entremise de ce nouveau genre, puis grâce à la fiction, un nouveau cinéma d'auteur apparaît. Il n'est plus question de cinéma canadien-français, mais de cinéma québécois¹⁹. Perrault utilise donc les techniques du direct pour créer une œuvre

L'œuvre de Pierre Perrault, Volume 1, La trilogie de l'Île aux Coudres, Textes et témoignage, Office national du film, 2007, p. 95-97.

¹³ Sur ce point, Perrault s'exprime de cette façon : « là où j'interviens, c'est en charriant le film dans une direction par les titres. Là, il y a une interprétation. C'est l'interprétation que je fais, moi, de la juxtaposition des événements ». Fonds Pierre Perrault, P 319/D/7, 12, Québec, Université Laval.

¹⁴ Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1991, p. 657.

¹⁵ Gwenn Schepler, « L'engagement politique de Pierre Perrault », Robert Laliberté, France Bourgault et Mylène Poulin, dir. *Pierre Perrault : homme de parole*, Québec, Association internationale des études québécoises, 2011, p. 51-52.

¹⁶ Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Le devenir québécois chez Pierre Perrault, montage, intercesseurs et énonciation collective », Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan, dir. *Le montage des identités*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 92-93.

¹⁷ *Ibid.*, p. 98-99.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ Yves Lever et Pierre Pageau, *Chronologie du cinéma au Québec*, Montréal, Édition les 400 coups, 2006, p. 85.

qui est qualifiée de « cinéma du vécu »²⁰. Pour lui, « le cinéaste, s'il veut comprendre, doit être au cœur de l'événement et [...] au cœur du cinéma il y a cette parole vivante qu'aucune transcription ne peut restituer²¹ ». Avec cette conception du septième art, il construit son œuvre et nous montre de quelle façon il se représente la nation québécoise. D'ailleurs, de par cette approche, Perrault agit comme un ethnologue en tentant de connaître et montrer ce peuple qui constitue la nation.

État de la question

Histoire et cinéma, une approche théorique

En voulant étudier l'œuvre cinématographique de Perrault pour comprendre l'idéologie politique du néonationalisme des années 1960, nous nous inscrivons dans un courant historiographique qui préconise l'utilisation du cinéma comme source principale pour l'étude historique. L'intérêt des historiens envers le cinéma apparaît dans les années 1950 avec, entre autres, un article publié par Robert Mandrou²². Dans cette publication, il fait référence au sociologue et philosophe Edgar Morin qui introduit la possibilité d'utiliser le cinéma en sociologie. Mandrou souligne par ailleurs l'importance du film pour l'histoire, en stipulant que l'approche philosophique de Morin manque de perspective historique :

Mais entre l'auteur et nous, historiens, un voile d'incompréhension vient se glisser au milieu même de notre approbation : dans la création du cinéma, d'autres forces sont en jeu, celles de sociétés avec leurs tensions, leurs poussées collectives (...) L'Homme imaginaire²³ n'a pas été écrit pour nous, historiens. Ses longues analyses nous sont précieuses. Mais il appelle d'autres recherches²⁴.

²⁰ Gwenn Sheppler, « Pierre Perrault : un cinéma du monologue intérieur », Michèle Garneau et Johanne Villeneuve, dir. *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal, Fides, 2009, p. 85.

²¹ Fonds Pierre Perrault, P 319/D/2, 9, Québec, Université Laval.

²² Il faut toutefois souligner que l'intérêt des historiens pour le cinéma existe depuis les débuts de ce dernier : « comme l'observait finement Martin A. Jackson en 1973, la valeur historique du film avait déjà été relevée dès 1898 dans une brochure intitulée : Une nouvelle source de l'Histoire [par Boleslas Matuszewski]. Il n'en reste pas moins vrai que les années cinquante ont marqué une réelle avancée dans la réflexion des historiens sur le cinéma ». Pascal Dupuis, « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'homme et la société*, 4, 142 (2001), p. 91.

²³ L'auteur fait référence à : Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Collection « l'Homme et la Machine », Éditions de Minuit, 1956.

²⁴ Robert Mandrou, « Histoire et cinéma », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 13, 1 (janvier-mars 1958), p. 145.

Malgré ces premières réflexions, les historiens doivent patienter encore une décennie avant qu'un d'entre eux se penche sur le phénomène. Il s'agit du français Marc Ferro²⁵ avec un article publié en 1968²⁶. Selon ce dernier : « le film peut témoigner d'une vérité absente ou cachée dans les textes [...] Ils montrent l'envers du décor d'une société, "ses lapsus"²⁷ ». Quelques années plus tard, le sociologue Pierre Sorlin développe une méthodologie pour étudier les films²⁸. Selon lui, le film est une mise en scène sociale :

Le film constitue d'abord une sélection [...] puis une redistribution; il réorganise, avec des éléments pris, pour l'essentiel, dans l'univers ambiant, un ensemble social qui, par certains aspects, évoque le milieu dont il est issu, mais, pour l'essentiel, en est une retraduction imaginaire. À partir de personnes et de lieux réels, à partir d'une histoire parfois "authentique", le film crée un monde projeté²⁹.

En outre, l'étude des films nous permet de comprendre les limites idéologiques d'une certaine époque³⁰. Ils « définissent une manière de concevoir et de rendre intelligibles les rapports sociaux [...] [m]ais le produit, partiellement dominé par le contexte, le dépasse dans la mesure où il le transcrit. Les films sont des propositions sur la société; pour un historien, travailler sur le cinéma veut dire comprendre comment ces propositions sont construites³¹ ».

En plus de ces réflexions sur les relations entre l'histoire et le cinéma, Sorlin souligne l'importance d'étudier le septième art comme un phénomène global. On ne peut pas isoler l'histoire du cinéma comme discipline autonome, car l'objet même, le film, n'est pas un "objet historique", mais un objet encore vivant. Il n'appartient pas au passé puisqu'il est constamment réutilisé par notre culture³². En allant dans ce même sens, les historiens

²⁵ Il faut toutefois souligner qu'il s'agit d'historiens hors-cinéma. Certains avant Ferro avaient déjà croisé histoire et cinéma comme, par exemple, George Sadoul.

²⁶ Marc Ferro, « Société du XXème siècle et histoire cinématographique », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 3 (mai-juin 1968), p. 581-585.

²⁷ Pascal Dupuy, *loc. cit.*, p. 95.

²⁸ *Ibid.*, p. 96.

²⁹ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Abier Montaigne, 1977, p. 200.

³⁰ *Ibid.*, p. 242.

³¹ *Ibid.*, p. 287.

³² Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1992, p. 17.

étatsuniens Robert C. Allen et Douglas Gomery ont publié *Film History : Theory and Practice* en 1985. Ils ont voulu inscrire le cinéma dans une économie globale, en relation avec la société. Selon ce qu'ils avancent, le cinéma est un phénomène historique complexe, un système ouvert qui met en lien l'histoire technique, économique, sociale et esthétique :

Il ne se définit pas par un ensemble de composantes formant un tout, mais par des éléments liés entre eux et qui se conditionnent les uns les autres. Les effets artistiques réalisés par le cinéma à telle ou telle période dépendent, en partie, du niveau [*sic*] de développement technologique - lequel est tributaire, dans bien des cas, de facteurs économiques. La prise de décision au niveau [*sic*] économique s'effectue elle-même dans un contexte social, et ainsi de suite³³.

Plus tard, dans les années 1990, à l'aide d'un article dans la revue *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, l'historien Rémy Pithon identifie trois catégories d'études filmiques³⁴. La première est l'étude du contenu explicite des films, et se penche généralement sur des documentaires. Cette approche, principalement développée par les chercheurs anglo-saxons et allemands, se fonde sur des événements paroxystiques de l'histoire, le but étant de déterminer comment les films représentent explicitement un événement important ou une catégorie sociale – les femmes, les Afro-américains, etc. La deuxième est l'approche sémiologique, dans laquelle le contexte historique est volontairement mis de côté. S'intéressant généralement à un nombre restreint de films, les adeptes de la sémiologie en cinéma s'intéressent à la symbolique et analysent le film comme une œuvre d'art. Développée en linguistique, cette approche est toutefois peu prisée en histoire, puisqu'elle semble moins se prêter aux objectifs de recherche de cette discipline. Comme le souligne Sorlin :

Le cinéma met en œuvre un nombre considérable d'éléments visuels et sonores, mais il est impossible de baptiser "signe" chacun de ces éléments. Un signe est en effet exclusivement une unité (parole, dessin, objet) utilisée à la place d'une autre unité, pour désigner celle-ci et permettre d'engager une communication à son propos. Signe et communication sont inséparables; or la communication n'intervient que s'il y a intention délibérée d'exprimer un état de conscience en le faisant de telle manière que

³³ Robert C. Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, Paris, Éditions Nathan, 1993 (1985), p. 32.

³⁴ Rémy Pithon, « Cinéma et Histoire : bilan historiographique », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 46 (avril-juin 1995), p. 7-9.

cette expression soit comprise par d'autres [...] Tout ce que montre, tout ce que fait entendre un film n'est pas nécessairement orienté vers la communication³⁵.

La troisième approche identifiée par Python est celle de l'étude du film dans son contexte de production. Cette dernière, initiée par Ferro, tente de voir le reflet des problèmes et préoccupations de l'époque contemporaine à la création. Selon ce dernier, « [l]e film est observé non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. Il ne vaut pas seulement par ce dont il témoigne mais par l'approche socio-historique qu'il autorise³⁶ ». Pour ce mémoire, cette troisième approche est mise de l'avant.

Ces assises théoriques ont permis aux historiens d'apprécier le cinéma comme source essentielle pour comprendre l'histoire et le contexte sociopolitique de la production des œuvres, ce dernier ayant une influence directe sur la création. Pour cette raison, nous voulons étudier l'œuvre cinématographique de Perrault afin de comprendre le mouvement néo nationaliste des années 1960.

Nationalisme

Selon le politologue Louis Balthazar, le nationalisme est un mouvement qui « consiste à accorder une priorité à l'appartenance nationale et à lutter pour une meilleure reconnaissance de la nation à laquelle on appartient³⁷ ». Dans le cadre de ce mémoire, il est fortement question de ce concept de nation. De fait, en étudiant le nationalisme chez Perrault, nous cherchons d'abord à comprendre à quoi ce dernier réfère lorsqu'il parle de la nation.

D'entrée de jeu, mentionnons que ce concept ne peut se définir de façon précise et ne peut être réduit à une seule de ses dimensions, qu'elle soit politique ou culturelle. Il doit être étudié de façon globale. De plus, selon l'historien Eric Hobsbawm, la nation, dans sa forme réelle, ne peut être conçue qu'à posteriori; « ce ne sont pas les nations qui font les

³⁵ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 52.

³⁶ Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993 (1977), p. 41.

³⁷ Louis Balthazar, *op. cit.*, p. 13.

États et le nationalisme; c'est l'inverse³⁸ ». Alors avant d'aborder la nation chez Perrault, il est primordial de comprendre l'historiographie qui entoure ce concept complexe.

Apparaissant en Europe pendant l'époque moderne, l'idée de nation est, pour l'historienne Anne-Marie Thiesse, « liée à la modernité économique et sociale. Elle accompagne la transformation des modes de production, l'élargissement des marchés, l'intensification des échanges commerciaux. Elle est contemporaine de l'apparition de nouveaux groupes sociaux³⁹ ». À partir du XVIII^e siècle, les Européens ressentent la nécessité de « redéfinir les rapports entre l'universel et le particulier ». Par exemple, le centre de gravité de l'Europe se déplace, historiquement, géographiquement et socialement parlant. De l'Antiquité gréco-romaine on passe aux « âges barbares »; du monde méditerranéen on passe à l'Europe du Nord; du salon de l'élite on passe à la chaumière rustique. Toujours selon Thiesse, avec ces phénomènes, « [u]ne nouvelle théorie de la culture est formulée, qui permet de poser le national comme principe créateur de la modernité⁴⁰ ».

Cependant, lorsqu'il s'agit de définir le concept de nation, deux courants de pensée principaux s'opposent. En premier lieu, il y a la conception dite primordialiste, qui met de l'avant la primauté de l'ethnie. Pour ses adeptes, l'ethnicité occupe une place centrale dans l'enracinement d'un mouvement nationaliste et l'ancrage dans le passé est valorisé⁴¹. Parmi les partisans de ces théories, nous pouvons nommer le philosophe Alain Finkielkraut pour qui une nation doit faire la promotion d'une unité fondée sur « des liens primordiaux, un passé commun et une langue officielle assurant la cohésion et la pérennité du peuple⁴² ». Le courant qui s'oppose au primordialisme est le constructivisme – aussi appelé modernisme. Pour les constructivistes, la nation est une construction historique et une entité politique

³⁸ Éric Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1780 : programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 1992, p. 18-20.

³⁹ Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Éditions du seuil, 1999, p. 15-16.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ Catherine Bouchard, *Penser la nation québécoise dans l'Action nationale : de la révolution tranquille à la fin du XXe siècle*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 2001, p. 17.

⁴² *Ibid.*, p. 32.

dépourvue de liens avec un passé ethnique. Elle est le produit d'une volonté populaire⁴³. En plus d'Hobsbawm, Benedict Anderson et Ernest Gellner figurent parmi les défenseurs des théories modernistes. Ces derniers ont entre autres situé l'apparition du concept de nation à l'époque moderne durant laquelle, en Europe du moins, le besoin de construire des solidarités particulières et homogènes s'est fait sentir⁴⁴.

Au Québec, ce débat se traduit par l'opposition entre deux conceptions, soit une nation politique culturelle et une nation politique civique⁴⁵. Toutefois, dans les deux cas, l'appartenance à un État de droit est privilégiée et la nation se définit à partir de la « commune citoyenneté⁴⁶ ». Dans le premier – nation culturelle – il est question d'un nationalisme plutôt ethnique mis de l'avant, entre autres, par le sociologue Fernand Dumont. Selon ce dernier, la nation est une communauté d'histoire et de mémoire pour laquelle un sentiment d'appartenance découle d'une histoire commune⁴⁷. La culture devient ainsi un legs du passé pour un projet d'avenir⁴⁸. Comme l'indique Dumont, «[l]a culture est [...] un héritage. Voilà en quoi elle pose, comme enjeu primordial, le problème de la mémoire⁴⁹ ». Selon le sociologue Jacques Beauchemin, Dumont privilégie un *sujet* politique plutôt qu'un *projet* politique, un sujet de culture et de mémoire qui « correspond aux contours d'une communauté particulière⁵⁰ ». À l'opposé de cette conception, le nationalisme civique relève plutôt d'un projet politique ayant un objectif universaliste, relevant de « l'inclusion démocratique et de la reconnaissance de tous par tous ». Cette fois, l'idée selon laquelle mémoire et culture déterminent l'appartenance communautaire est

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21-24.

⁴⁵ « À un pôle, la nation politique fait volontairement abstraction de toute référence à la culture; on parlera alors de nation civique. À l'autre pôle, la nation politique coïncide plus ou moins avec la nation culturelle ». Simon Langlois, « Refondation de la nation au Québec », Michel Venne, dir. *L'Annuaire du Québec*, 2003, Montréal, Fides, 2002, p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷ Jacques Beauchemin, « Fernand Dumont, 1971 et 1995 », Robert Comeau, Charles-Philippe Courtois et Denis Monière, dir. *Histoire intellectuelle de l'indépendantisme québécois*, Tome II : 1968-2012, Montréal, vlb éditeur, 2012, p. 70.

⁴⁸ Jean-Philippe Warren, « L'état de la nation », *Bulletin d'histoire politique*, 9, 1 (automne 2000), p. 65.

⁴⁹ Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 17.

⁵⁰ Jacques Beauchemin, « La communauté de culture comme fondement du sujet politique chez Fernand Dumont », *Bulletin d'histoire politique*, 9, 1 (automne 2000), p. 32.

évacuée⁵¹. La nation se définit d'abord par la citoyenneté commune, indépendamment des caractéristiques individuelles⁵². L'historien Gérard Bouchard défend cette idée en proposant un quadruple déplacement pour la refondation de la nation : de l'ethnicité vers le droit; de la francophonie organique vers la francophonie définie d'abord par la langue; de la culture canadienne-française à la culture québécoise; d'un nationalisme culturel à un nouveau projet de développement collectif⁵³. Une fois que les deux concepts de nations sont identifiés, il nous est possible de voir l'évolution du nationalisme au Québec.

Dans son *Bilan du nationalisme au Québec*, Balthazar évoque trois types de nationalisme, ou encore trois courants, qui se succèdent à travers le temps et se fondent chacun sur le rejet du précédent⁵⁴. Le premier courant, un nationalisme canadien, domine la période qui s'étend environ de l'Acte constitutionnel de 1791 à l'Acte d'union de 1840. Il s'agit d'un nationalisme fortement politisé qui se traduit par une aspiration à l'autonomie vis-à-vis de la couronne britannique. La seconde moitié du XIX^e siècle, ainsi que la première moitié du XX^e siècle sont marquées par un nationalisme apolitique dit canadien-français. On observe alors un fort sentiment d'appartenance à l'endroit de la religion catholique et des valeurs traditionnelles. Enfin, après la Seconde Guerre mondiale, et plus fortement durant la Révolution tranquille, le Québec connaît un renouveau nationaliste qui est qualifié de néonationalisme. Ce dernier devient rapidement, dans les années 1960, le courant de pensée dominant, et prône une plus grande affirmation politique ainsi que l'interventionnisme Étatique⁵⁵.

Il est par ailleurs bon de souligner qu'un facteur commun englobe les trois différents types de nationalisme : le désir de vivre en français⁵⁶. Dans ce mémoire, il sera question du courant néo nationaliste. Plus précisément, nous allons nous pencher sur l'œuvre du

⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

⁵² Simon Langlois, *Loc. cit.*, p. 13-14.

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴ Louis Balthazar, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁵ Michel Lamy, *op. cit.*, p. 20-21.

⁵⁶ Louis Balthazar, *op. cit.*, p. 156.

cinéaste Pierre Perrault et voir de quelle façon ce dernier représente la nation québécoise dans ses films.

Problématique

Pour être en mesure de comprendre la pensée de Perrault et le mouvement néo nationaliste québécois des années 1960, il faut mettre en lien le contexte historique avec le contenu des films qu'il a réalisés durant la décennie. Il émane en effet des longs métrages du cinéaste une certaine conception du nationalisme québécois, dont l'analyse permet de faire le lien entre le politique et le culturel. Nous étudierons les cinq premiers films de Perrault afin de voir comment s'articule le nationalisme dans l'œuvre du cinéaste entre 1961 et 1971. Nous nous poserons donc la question suivante : comment Perrault se représente-t-il la nation?

Méthodologie

Le cadre temporel choisi correspond à la réalisation et la commercialisation des cinq premiers longs métrages de Perrault⁵⁷ : *Pour la suite du monde* (1963)⁵⁸, *Le règne du jour* (1967)⁵⁹, *Les voitures d'eau* (1968)⁶⁰, *Un pays sans bon sens* (1970)⁶¹ et *L'Acadie, l'Acadie?!?* (1971)⁶². Le choix de ces films se justifie de trois façons. Tout d'abord, filmés entre 1961 et 1969, ils sont directement liés à la conjoncture sociopolitique du Québec de la Révolution tranquille. Cette période est marquée, notamment, par les deux mandats du

⁵⁷ Durant cette même période, Perrault a réalisé un court métrage, *Le beau plaisir* (1968). Par contre, ce film est mis de côté, car il représente plus un complément d'information à *Pour la suite du monde* qu'une œuvre à travers laquelle le cinéaste développe sa conception du nationalisme.

⁵⁸ En 1962, l'équipe de tournage de Pierre Perrault et Michel Brault propose aux habitants de l'Île-aux-Coudres de relancer la pêche aux marsouins, une pêche ancestrale qui ne se pratique plus depuis 1924. C'est ce qu'ils vont faire. Pour plus de détails concernant les cinq films, il est possible de consulter leurs fiches techniques en annexe.

⁵⁹ Perrault retourne à l'Île aux Coudres et propose à Alexis Tremblay, un des patriarches de l'île, d'aller en France pour retrouver le berceau de ses ancêtres. Alors ils quittent avec Léopold (fils d'Alexis), sa femme et Marie (femme d'Alexis).

⁶⁰ Dans ce dernier film de la trilogie de l'Île aux Coudres, Perrault nous montre le déclin de l'industrie navale et celui des navigateurs de goélettes qui doivent faire face aux grosses compagnies internationales.

⁶¹ Ce film pose la question du degré de maturation d'un peuple dans sa quête d'autonomie. On tente de définir qu'est-ce que le pays, qu'est-ce qu'une nation et comment cette dernière peut s'épanouir.

⁶² Ce film suit les étudiants de Moncton durant la grève contre la hausse des frais de scolarité en 1968 et durant l'occupation du pavillon des sciences en 1969. Ces derniers revendiquaient plus de droits pour les francophones du Nouveau-Brunswick.

gouvernement libéral de Jean Lesage (1960-1966) avec les nombreux changements institutionnels propres aux revendications du néonationalisme; l'Exposition universelle de 1967 à Montréal; mai 1968 et les mouvements de contestation à travers le monde; les attentats du Front de libération du Québec (FLQ); les mouvements de décolonisation; la popularité grandissante des mouvements souverainistes au Québec avec, entre autres, la création du Parti québécois en 1968. Ces événements ont été interprétés, directement ou indirectement, dans les cinq films choisis. Grâce à leur proximité avec le contexte sociopolitique ainsi qu'aux caractéristiques de la forme cinématographique utilisée par Perrault – le cinéma direct – ces films proposent en quelque sorte une analyse de la décennie qui nous intéresse. Ils permettent également de suivre l'évolution de la pensée du cinéaste sur la question du nationalisme. La notion de pays⁶³ et de la transformation du Québec en un État souverain y sont présents. En outre, chacun des films aborde un aspect particulier de la représentation que Perrault se fait de la nation. Si nous nous arrêtons à ces cinq premiers films, c'est également parce qu'ils forment, mis ensemble, un tout dans lequel le cinéaste élabore un projet de société. Dans les films qui suivent – le cycle abitibien⁶⁴ – il est plutôt question de la quête inachevée du peuple québécois, trahi par ses élites⁶⁵. Il y a donc, à ce moment, une rupture observable dans la pensée de Perrault.

Pour l'analyse de ces cinq films, nous nous appuyons sur l'approche de Marc Ferro. Nous verrons de quelle façon nous pouvons comprendre la société des années 1960 à partir des images et des dialogues proposés dans l'œuvre cinématographique de Perrault. Comme le souligne Ferro : « Les images fournissent une sorte d'énergie d'information, qu'il convient de dresser comme un animal. On est pris par la force des images, des discours ou de la musique, on ne peut donc pas aller directement à un discours magistral, car ce type de discours ne passerait pas. Il faut partir des images, partir de ce qui est dit⁶⁶ ». Le but est de

⁶³ La notion de pays est centrale dans l'œuvre de Perrault. C'est pourquoi, dans les titres des différents chapitres, le mot sera écrit avec un « P » majuscule. Toutefois, pour des questions d'uniformité, il sera écrit avec un « p » minuscule dans le texte.

⁶⁴ Les années 1970 sont marquées par une nouvelle série de films que fait le réalisateur sur l'Abitibi : *Un royaume vous attend* (1975), *Le retour à la terre* (1976), *C'était un Québécois en Bretagne madame!* (1977), *Gens d'Abitibi* (1980). Il s'agit du cycle abitibien.

⁶⁵ Marion Forger, « Pierre Perrault en Abitibi », Robert Laliberté, France Bourgault et Mylène Poulin, dir. *Pierre Perrault : homme de parole*, Québec, Association internationale des études québécoise, 2011, p. 43.

⁶⁶ Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 120.

faire ressortir les scènes marquantes et les moments forts de chacun des films, autant dans les images que le réalisateur nous montre que dans les dialogues qu'il nous fait entendre. Pour parvenir à cette fin, nous nous basons sur la méthode employée par Olivier Côté dans sa thèse sur le docudrame de Radio-Canada : *Le Canada, une histoire populaire* (1995-2002) : « de la retranscription systématique, scène par scène, de ce large corpus, de même que de la capture transversale de plans [...] nous avons extirpé les extraits qui exemplifiaient la présence de mythistoires, c'est-à-dire des "motifs conducteurs", des "redondances", qui convergent par la forme et les significations et qui forment un réseau symbolique sanctionné par le système social⁶⁷ ». La sélection des scènes doit donc permettre de suivre la pensée de Perrault. Il s'agit donc de trouver les scènes dans lesquelles la représentation de la nation du cinéaste sont exprimées, en lien avec le contexte sociopolitique. Autrement dit, nous retiendrons les passages où le réalisateur exprime son opinion et met de l'avant sa façon de voir l'avenir politique du Québec. Pour compléter cette analyse, nous nous servons aussi du Fonds d'archives de Pierre Perrault, situé à l'Université Laval, à Québec, et dans lequel se trouvent une multitude de textes et d'entrevues de Perrault concernant les films analysés. Cela permettra notamment de nous éclairer davantage sur la pensée de Perrault. Ce dernier a abondamment commenté ses films et débattu de ses idées et, de par ce fait, ce complément d'analyse devient fondamental.

Hypothèse

À partir de cette méthodologie, l'analyse des cinq films nous permet de comprendre le projet du cinéaste. Perrault s'intéresse à l'Homme et nous montre l'Homme. Il nous montre le Québec. À l'aide d'exemples concrets, comme la réalité des habitants de l'Île aux Coudres ou celle des étudiants acadiens, il révèle de quelle façon il se représente la nation et comment il envisage sa participation à la construction d'un projet collectif. Lorsqu'il fait référence à la nation, Perrault parle du Québec comme d'une entité politique souveraine. À travers son cinéma, il articule sa conception du nationalisme de façon à montrer la nécessité de l'indépendance de l'État québécois. Toutefois, pour que la nation soit souveraine, selon

⁶⁷ Olivier Côté, *Mise en récit du passé à la télévision canadienne : production, articulation télévisuelle et réception du docudrame de la CBC/Radio-Canada : A People's History/Le Canada, une histoire populaire* (1995-2002), Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2011, p. 20.

Perrault, les Québécois doivent d'abord être en mesure de se nommer, de s'ancrer dans leur passé et dans un projet collectif. Ils doivent prendre conscience de ce qui peut nuire à leur épanouissement. Ce qui est nécessaire au projet de société que Perrault a mis de l'avant : l'émancipation politique et la prise de possession de leur territoire autant physique que culturel et politique.

Plan de rédaction

Ce mémoire se divise en trois chapitres. Le premier traite de la dénomination du pays selon Perrault. De fait, il appert que pour le cinéaste, la parole et le pouvoir de se nommer sont primordiaux pour qu'une société puisse exister et réclamer son indépendance. C'est pourquoi, dans ce chapitre, il est question de la capacité des Québécois à se nommer, de l'importance du langage et de la capacité du peuple à s'ancrer dans sa mémoire et dans un projet collectif. Le deuxième chapitre traite de la prise de conscience des Québécois par rapport à leur situation sociopolitique. Selon Perrault, le peuple doit d'abord affirmer sa distinction nationale en opérant une rupture avec ses référents identitaires externes et avec la tradition du nationalisme canadien-français. Il doit ensuite prendre conscience des problèmes économiques et sociopolitiques qui le concernent pour finalement constater l'échec du fédéralisme canadien. Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire concerne l'élaboration du pays telle que vue par Perrault. Cette fois, il s'agit d'exposer le projet d'indépendance proposé à travers les films, qui passe par la prise de possession du territoire ainsi que par le développement de l'État pour atteindre l'émancipation politique.

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Dénomination du Pays

*La véritable naissance d'une nation, c'est le moment
où une poignée d'individus déclare qu'elle existe
et entreprend de le prouver⁶⁸.*

Anne-Marie Thiesse.

Être capable de se nommer

L'œuvre de Perrault est décrite comme un cinéma de la parole, ce dernier étant un élément central dans sa recherche de l'Homme. Pour lui, la capacité d'un peuple à se nommer est intrinsèquement liée à son désir de se distinguer du point de vue identitaire et d'exister en tant que nation définie. Cette parole, que le cinéaste met de l'avant à travers les cinq films étudiés, met en scène la détermination des peuples à vouloir s'affirmer dans le monde, comme c'est le cas des Québécois durant les années 1960. Selon Perrault, la prise de parole est fondamentale dans le réveil identitaire du Québec en pleine Révolution tranquille : elle « est une action⁶⁹ ».

Cette capacité de se nommer est donc primordiale dans l'affirmation des différents groupes rencontrés dans les films de Perrault. La faculté de se raconter, de se mettre en récit est un élément fondamental de l'identité. Perrault montre, entre autres par la grande place qu'il accorde à l'oralité dans ses films, que se nommer et se raconter dans ses propres mots est une étape cruciale de la quête identitaire pour la nation québécoise. Cette dernière se traduit dans la recherche du pays à travers les différents personnages qui prennent la parole devant la caméra. Le pays, tel que vu par Perrault, est donc, de prime abord un peuple, une communauté rassemblée autour d'un même projet. Toutefois, le peuple ne peut exister que dans la mesure où il est audible, capable de prouver au reste du monde qu'il possède sa propre voix et que cette dernière peut être entendue⁷⁰. Dans le cinéma de Perrault, la

⁶⁸ Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p 11.

⁶⁹ Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national. Essai d'analyse socio-cinématographique*, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 1974, p. 139.

⁷⁰ Gwenn Schepler, « L'engagement politique de Pierre Perrault », *loc. cit.*, p. 58.

capacité de se nommer est donc un facteur déterminant de l'identité nationale⁷¹. Sans cette dernière, le peuple québécois ne peut tout simplement pas exister et, bien sûr, s'émanciper culturellement et politiquement.

À travers l'ensemble des longs métrages que Perrault réalise durant les années 1960, années mêmes où le peuple québécois s'affirme graduellement en tant que nation distincte, plusieurs personnages montrent ce désir, mais aussi ce besoin des peuples de prendre la parole pour affirmer qui ils sont. Cette prise de parole traduit une volonté de se définir vis-à-vis des autres nations, de se distinguer par rapport à ces dernières, mais aussi de se faire reconnaître en tant que nation à part entière. Avec les protagonistes mis de l'avant, Perrault a voulu montrer le savoir-faire québécois et prouver leur existence. Une scène qui montre ce fait se trouve à la fin du film *Pour la suite du monde*. Rappelons que ce film met en scène la relance d'une technique ancestrale de pêche au béluga – au marsouin. On y voit des hommes qui mettent en place les dispositifs nécessaires pour attraper l'animal, et, en parallèle Léopold, personnage central et habitant de l'Île aux Coudres, qui tente de vendre les produits de la pêche. Résultat : une fois le béluga vivant pris au piège, l'aquarium de New York envoie une offre d'achat pour accueillir le mammifère marin dans ses bassins. À la suite de la transaction et de la livraison du marsouin à New York, la réplique de Léopold est très éloquente : « lui [le marsouin] va parler de nous à l'Amérique⁷² ». En permettant à un aquarium de montrer à ses visiteurs un béluga de l'Île aux Coudres, les pêcheurs ne font pas seulement la preuve de leur expertise, ils affirment au reste du monde qu'ils existent.

Cependant, avant d'affirmer au reste du monde qui ils sont, les Québécois doivent être en mesure de se nommer. Cette affirmation est mise de l'avant, entre autres, au début de son quatrième film, *Un pays sans bon sens*. À la huitième minute du film, le poète Alfred Desrochers s'exprime en voix hors champ pendant que des caribous affrontent la

⁷¹ Françoise Beaulieu, *Dis-moi ton nom, je te dirai qui tu es; fondement et méthode de la « dénomination du pays » chez Pierre Perrault*, Thèse de Doctorat, Québec, Université Laval, 2003, p. 18.

⁷² Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde*, Montréal, Office national du film, 1963, 1:40:20.

rigueur de l'hiver : « on l'a colonisé c'pays-là [*sic*]⁷³ ». Immédiatement après, on peut voir un carton⁷⁴ sur lequel il est inscrit : « "Ce maudit pays-là qu'on a colonisé" du poète Alfred Desrochers... comment le nommer?⁷⁵ ». Toujours dans *Un pays sans bon sens*, Didier, un biologiste qui devient rapidement le personnage central du film, souligne la nécessité de se nommer. Au cours du film, il propose une comparaison entre les Québécois et des souris de laboratoire, qu'il nomme ses « souris canadiennes-françaises-catholiques ». Par cette analogie, il tente d'expliquer de quelle façon un peuple peut atteindre son plein potentiel d'épanouissement. En s'adressant directement à la caméra, il pose justement la question du nom et de son importance dans une définition identitaire : « si on veut se définir... on a pas peut-être le nom pour se définir. On cherche un nom⁷⁶ ».

L'importance de cette recherche du nom est mise en lumière lorsque le spectateur écoute des personnages comme Didier s'exprimer sur le sujet. Elle est encore plus marquante à travers les nombreux exemples de peuples en perte d'identité. En plus de vouloir montrer aux Québécois l'importance de définir leur identité pour revendiquer une nation, Perrault souligne les dangers de l'assimilation et de la disparition du nom chez un peuple. Parmi ces exemples, l'un des plus percutants est celui des Acadiens au Nouveau-Brunswick. Ces derniers tentent de préserver leur identité et leur langue. Ce sujet est d'ailleurs le thème central du cinquième film analysé, *L'Acadie, l'Acadie?!?* La difficulté des étudiants de l'Université de Moncton à faire comprendre l'importance de la préservation du français à l'ensemble des Acadiens, et surtout aux anglophones de la province, est au cœur du film. Pour eux, il est primordial de préserver la culture et la langue pour la survie de leur identité. Cependant, un grand nombre se sentent désorientés lorsque ces questions sont abordées. Le spectateur peut le constater lors d'une discussion entre des étudiants et des habitants de Cap-Pelé, qui se questionnent sur leur identité acadienne et leur sentiment d'appartenance. Ce questionnement se traduit par les hésitations et les

⁷³ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 1970, 0:08:15. Il est aussi bon à noter que l'emploi du « *sic* » ne sera plus nécessaire lorsqu'il s'agit de dialectes tirés des films car il va de soi que nous avons affaire à de l'oralité et non à un langage scientifique soutenu.

⁷⁴ *Un pays sans bon sens* est ponctué de plusieurs cartons entre les scènes qui mettent en relief ce que le cinéaste tente de nous montrer et la progression du film.

⁷⁵ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 0:08:24.

⁷⁶ *Ibid.*, 1:30:11 - 1:30:22.

différentes réponses entendues : Canadien, Canadien français, Acadien, Acadien français, etc. Enfin, un des étudiants résume le flou et les hésitations des autres personnages : « Es-tu un Acadien? Je ne sais pas. Je suis désorienté [...] j'suis un bâtard [...] je ne sais pas qu'est-ce que je suis⁷⁷ ». On peut déduire de ces propos des personnages qu'avoir un nom et surtout se définir en tant que peuple apparaît comme une nécessité pour Perrault. Les Acadiens ont de la difficulté à affirmer qui ils sont et comment ils se nomment. Comme le montre l'échec des grèves étudiantes et des autres combats menés par les protagonistes de ce cinquième film, ne pas savoir se nommer engendre de dures conséquences pour les francophones des Maritimes.

Les Acadiens ne sont pas les seuls dans cette situation. Perrault souligne que les Québécois n'ont pas encore réussi à prouver qu'ils sont en mesure de se nommer. Dans la décennie qui nous intéresse, la quête identitaire est loin d'être terminée. Dans *Un pays sans bon sens*, Perrault voyage jusqu'en Bretagne pour proposer, en quelque sorte, un parallèle entre la quête d'identité et l'esprit nationaliste breton et québécois. Le film présente entre autres une Bretonne du nom de Meavenn qui parle de sa conception du nationalisme et son attachement au village qu'elle explique comme une réaction face à une entité politique, la France, qui empêche les Bretons d'être autonomes et de s'exprimer en tant que nation distincte. Pendant une conversation avec le biologiste québécois Didier, Meavenn souligne que les Québécois agissent eux aussi en réaction face à une nation submergeante qui étouffe leur droit à l'autonomie. Selon elle, les Québécois font comme les Bretons et se réfugient dans leur village, leur paroisse, leur coin de pays. Elle avance qu'il est impossible de définir l'esprit québécois. La seule façon de le faire est par la négation⁷⁸. Nous ne savons pas ce qu'est un Québécois, nous savons seulement que ce n'est pas un Français, ni un Étasunien ou un Canadien-anglais. Cette scène renvoie à l'affirmation de Didier : « on a pas peut-être le nom pour se définir⁷⁹ ». D'ailleurs, cette femme bretonne est la première à employer le terme « Québécois » pour désigner les francophones du Québec. Tous les autres personnages parlent de « Canadiens français », et ce, dans les quatre premiers films du

⁷⁷ Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, Montréal, Office national du film, 1971, 0:36:09 - 0:37:12.

⁷⁸ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 0:39:03 - 0:39:12.

⁷⁹ *Ibid.*, 1:30:11 - 1:30:22.

corpus analysé. C'est dire qu'il faut attendre en 1970, avec ce quatrième film, pour que quelqu'un parle de Québécois. Qui plus est, c'est une Bretonne qui le fait et inspire Didier dans sa quête du milieu écologique propice pour le développement des Canadiens français-catholiques. De son côté, lorsque Perrault, à l'intérieur de commentaires qu'il a fait sur ses films, parle de Québécois, en opposition à Canadiens français-catholiques, il le fait dans une attitude d'expectative, en espérant qu'un jour le terme « Québécois » puisse aller de soi pour désigner les francophones du Québec. De plus, il ajoute que lorsque Didier parle de Canadiens français-catholiques, il ne fait pas qu'une simple définition. Par une sorte d'ironie, il a une certaine intention de repousser le passé : « Au fond, on est au même point, parce que lui repousse le passé, moi je désire un avenir. On sait tous les deux qu'on est en situation de devenir, qu'on est imparfaitement défini, mais cette définition là, en fonction d'une géographie, n'est pas achevée⁸⁰ ».

Dans ce quatrième long métrage, le besoin de se nommer atteint donc un tournant important, qui fait écho à l'histoire québécoise. Le film a été tourné à la fin des années 1960 et à la même époque, on remarque que dans la société en général on emploie de plus en plus le terme « Québécois » pour se définir au lieu de « Canadien français ». Perrault propose que « Québec » et « Québécois » sont les noms nécessaires pour définir le peuple francophone, canadiens-français, de la province du Québec. Les Québécois ont donc un nom pour se définir et exister. Toujours dans le même film, nous rencontrons Maurice Chaillot. Ce dernier confirme cette conception que Perrault veut mettre de l'avant. Chaillot est un intellectuel franco-manitobain qui s'est exilé en France, à Paris, pour être capable de vivre et s'épanouir dans sa langue maternelle. Pour lui, le Manitoba est un milieu hostile à son développement personnel. Lors d'une conversation avec Didier, il souligne que lorsque quelqu'un l'aborde dans la rue pour lui demander d'où il vient, il répond toujours qu'il vient du Québec, même s'il n'y a jamais vécu. C'est pour lui plus simple que d'avoir à expliquer qu'il y a des communautés francophones au Manitoba⁸¹. Cette affirmation n'exprime pas le sentiment d'appartenance des francophones hors Québec envers ce dernier, mais bien le malaise identitaire des Canadiens français en général. Le terme « Québec » incarne donc

⁸⁰ Fonds Pierre Perrault, P 319/D/7, 12, Québec, Université Laval.

⁸¹ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 1:28:08 - 1:28:22.

pour Perrault le véritable dénominateur commun des Canadiens français. Didier le confirme pendant la scène qui suit la discussion avec Chaillot : « quand on veut se définir, les Canadiens français catholiques... le Québec... on est pas capable de trouver d'autres mots, pour le définir, que des mots qui nous réduisent à une dimension très restreinte⁸² ». De plus, à partir de ces scènes, l'analogie qu'il fait entre ses souris et les Québécois en quête d'un milieu propice à leur épanouissement prend un tout autre sens. Désormais, il ne parle plus de « souris canadiennes-françaises-catholiques ». Il est maintenant question de « souris québécoises » car il voit que le peuple qu'il tente de comprendre possède son propre vécu et ses propres caractéristiques qui les distinguent des autres nations⁸³.

Dans le dernier film de notre corpus, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, nous constatons que l'affirmation identitaire est ancrée chez la nouvelle génération. Le film, qui met en scène des étudiants de l'université de Moncton durant les grèves contre la hausse des frais de scolarité en 1968 et 1969, nous montre des protagonistes acadiens qui parlent d'un Québec comme une nation propre dans laquelle il est possible de se définir en tant que francophone. D'ailleurs, un des leaders étudiants, Bernard Gauvin, stipule que ce n'est qu'au Québec qu'il peut se développer en tant que francophone et non au Nouveau-Brunswick⁸⁴. De plus, lors de cette même discussion, on rencontre une étudiante québécoise. Cette dernière affirme haut et fort son appartenance envers le Québec, ce que les Acadiens ne sont pas en mesure de faire pour le Nouveau-Brunswick : « mon pays c'est le Québec pis y'en a pas d'autre. Je suis Québécoise pis j'ai pu besoin de chercher mon identité, je l'ai trouvé...⁸⁵ ».

Perrault propose donc de nommer le Québec avant de pouvoir le définir. Il préconise que les Québécois « existent » avant de pouvoir réclamer une nation souveraine politiquement. Cependant, ce n'est pas l'élite qu'il met en scène. Ce n'est ni la classe dirigeante, ni les personnalités publiques, ni les penseurs qui sont en vedette. Cette capacité de se nommer doit venir du peuple et c'est ce peuple qui est mis de l'avant. L'approche de

⁸² *Ibid.*, 1:28:22 - 1:28:36.

⁸³ *Ibid.*, 1:38:29.

⁸⁴ Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, *op.cit.*, 0:36:38 - 0:36:48.

⁸⁵ *Ibid.*, 0:37:12 - 0:37:18.

Perrault, comme on le voit régulièrement chez les adeptes du cinéma direct, consiste à donner la parole à ceux qui ne l'ont pas.

Les cinéastes de l'ONF investissent tous les milieux, la culture populaire étant légitimée par ces intellectuels, permettant ainsi une parole autre que celle de la grande culture officielle et légitime telle qu'elle était promue par les grandes institutions de l'époque [...] le cinéma direct a braqué son regard sur ce peuple que l'on voulait humble, catholique et dominé par le clergé, l'élite éclairée et le pouvoir anglophone : on le voyait désormais sans la médiation d'un discours surplombant, avec son accent et sa culture orale⁸⁶.

Cette volonté de mettre le peuple de l'avant n'est pas nouvelle. C'est son application au cinéma qui est révolutionnaire. D'ailleurs, dans *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, l'historienne Anne-Marie Thiesse souligne qu'« une authentique épopée cueillie sur les lèvres du Peuple a autrement plus de valeur que celle qui sort de la plume d'un écrivain contemporain⁸⁷ ». Dans ce même livre, elle présente également le philosophe allemand du XVIII^e siècle, Johann Gottfried Herder. Ce dernier souligne, dans les années 1700, que pour parvenir à la création d'un sentiment national par l'entremise de mythes fondateurs, les écrivains doivent s'immerger dans la culture populaire, « [l]a véritable culture vient du Peuple et doit lui revenir : elle ne doit pas être l'apanage de quelques individus formés par leur éducation aux raffinements⁸⁸ ». Chez Perrault, cette volonté de donner la parole au peuple, aux oubliés, se traduit par une quête de la vérité, et cette dernière passe par l'oralité⁸⁹. Il accorde en effet une grande importance au langage populaire, à la « chouenne » comme il l'exprime lui-même⁹⁰. C'est à travers cette dernière qu'il est possible de connaître ce qui constitue l'identité d'un peuple. Il s'en fait une obligation, car pour lui l'artiste a un devoir envers les sans-voix :

En tant qu'artiste, il a le devoir primordial de se mettre au service du peuple, des "sans-voix"; l'artiste ne peut plus jouer les Parnasse face à la misère et à la colère. Il se doit de les relayer, de les incarner, de leur donner de la voix. Comme il le dit lui-

⁸⁶ Jean-Pierre Sirois-Trahan, *loc. cit.*, p. 98.

⁸⁷ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, p. 24.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁹ Johanne Villeneuve, « Pierre Perrault et la question de la transmission ». Robert Lalberté, France Bourgault et Mylène Poulin, dir., *Pierre Perrault : homme de parole*, Québec, Association internationale des études québécoise, 2011, p. 25.

⁹⁰ Françoise Beaulieu, *op. cit.*, p. 15.

même, l'artiste en aucun cas ne peut se situer du côté du pouvoir à cause d'un vice de forme inhérent à celui-ci⁹¹.

Avec cette approche, Perrault ne se considère plus comme l'auteur de ses films. Il recherche l'humanité qui existe chez chacun des personnages qu'il met en scène et c'est à travers le vernaculaire, le langage populaire, qu'il considère s'approcher le plus de ce but. Ce sont les gens du peuple qui constituent la nation et font les films. Comme il l'exprime dans ses propres mots, « [j]e cherchais donc une forme qui rende compte de l'homme du réel. De celui qui vit sa vie au lieu de la rêver [...] Ce langage que je connaissais par ma mère et que l'école m'avait enseigné à corriger, à effacer, à oblitérer pour ne pas me sentir gêné à Paris⁹² ».

Cette approche par rapport au peuple et au langage, que les cinq films de notre corpus mettent constamment en évidence, indique clairement que Perrault accorde une très grande importance au langage oral, familial, local. À celui d'un peuple qui subit l'histoire plus qu'il n'y participe, exclut des décisions et du pouvoir. Cette quête d'une identité et d'un pays passe donc par cette « chouenne ».

Importance du langage

L'importance d'une langue commune et forte pour les fondements et le maintien d'une nation est indéniable dans la pensée de Perrault. La langue a pour fonction d'incarner la nation, d'assurer la communication entre les différentes parties qui la constituent et elle lui permet de s'illustrer pour montrer qu'elle est l'égale des autres. « Elle doit se confondre avec la nation – s'enraciner dans ses profondeurs historiques, porter l'empreinte du peuple⁹³ ». Son importance est donc inhérente au développement d'un sentiment national et à la quête identitaire des peuples. Chez Perrault, elle devient le moteur de la recherche de vérité et donne une toute autre dimension aux images proposées dans ses films. L'importance du médium qu'il choisit, le cinéma, réside dans un mélange entre parole et image. Toutefois, il considère que la parole révèle une dimension plus intéressante et plus

⁹¹ Gwenn Scheppler, « L'engagement politique de Pierre Perrault », *loc. cit.*, p. 56.

⁹² Fonds Pierre Perrault, P319/D/2, 9, Québec, Université Laval.

⁹³ Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 71.

profonde des Hommes, dimension que les images ne peuvent montrer par elles-mêmes : elle permet de révéler l'âme des gens⁹⁴. Pour lui, cette question de la langue est donc inséparable de l'idée de communauté et même du pays qu'il cherche à montrer. Elle constitue le cœur même de son engagement artistique et politique.

Les différents personnages que nous rencontrons dans les films de Perrault parlent de leur vécu, et ce, dans un langage qui leur appartient. L'idée de Perrault est de montrer que cette langue vivante est propre aux francophones du Québec principalement, mais aussi d'ailleurs. La langue d'un peuple, d'une nation, est primordiale pour conserver et construire son identité.

Pour les Québécois des films de Perrault, nous constatons un désir profond de pouvoir vivre et se développer dans un environnement francophone. On peut le constater lors d'une des interventions de Léopold Tremblay dans *Un pays sans bon sens* : « quand on parle de la France... c'est notre chez nous. Si on serait mal pris, icitte, nous, on s'en irait en France⁹⁵ ». Cependant, Léopold n'éprouve pas un attachement sans condition à la vieille métropole. Le deuxième film du corpus, *Le règne du jour*, le montre d'ailleurs. En fait, c'est cette volonté et cette nécessité de vivre en français, et ce, à n'importe quel prix qui sont prônées par le Coudriens. De plus, avec cet extrait d'entrevue, l'intention de Perrault est de nous montrer que le Canada est rejeté comme référent identitaire. Il est préférable de se tourner vers une nation qui fonctionne en français, dont la classe dirigeante est francophone, car la langue d'usage et des lois est primordiale dans le développement identitaire. D'ailleurs, toujours dans ce quatrième film, Maurice Chaillot devient un parfait exemple de ce besoin de rattachement culturel à travers la langue. Pour lui, c'est impossible de s'épanouir chez lui, au Manitoba, car il ne peut le faire en français. Il est aliéné dans son propre pays. Il n'a trouvé que la France pour s'épanouir, car cette dernière lui offre le cadre nécessaire pour se développer en tant que francophone canadien.

⁹⁴ Fonds Pierre Perrault, P319/D/2, 9, Québec, Université Laval.

⁹⁵ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 0:46:03 - 0:46:11.

Cette langue, à travers laquelle un peuple peut exprimer qui il est, doit être valorisée. Pour soutenir ce point, plusieurs exemples de dépossession et de perte d'identité sont mis de l'avant dans les films. On peut l'interpréter comme un avertissement pour les Québécois : la perte de sa langue nuit à l'affirmation d'un peuple.

Le cinéaste expose ce propos grâce à l'exemple des Acadiens, des Bretons et des Amérindiens, en perte d'identité. Ces différentes nations se retrouvent en situation de minorité. Leur culture, n'étant plus valorisée, se voit submergée par celle du peuple dominant. Leur langue, et donc leur identité, est, de ce fait, appelée à disparaître. Dans les milieux intellectuels nationalistes des années 1960, au Québec, plusieurs, comme Perrault, ont lu les théories sur les peuples colonisés d'Albert Memmi, dans lesquelles ils se sont reconnus. Ce dernier souligne que la langue maternelle du colonisé est en tout temps la moins valorisée, « [e]lle n'a aucune dignité dans le pays ou dans le concert des peuples⁹⁶ ». Pour s'épanouir et se développer au sein de la société, le colonisé doit donc se plier à la langue du colonisateur, à celle des autres. « Dans le conflit linguistique qui habite le colonisé, sa langue maternelle est l'humiliée, l'écrasée. Et ce mépris, objectivement fondé, il finit par le faire sien. De lui-même, il se met à écarter cette langue infirme, à la cacher aux yeux des étrangers, à ne paraître à l'aise que dans la langue du colonisateur⁹⁷ ». Pour Perrault, il est évident que ce que décrit Memmi est la réalité des Canadiens français, autant au Québec que hors Québec. Il voit l'idée du bilinguisme canadien s'approcher davantage du bilinguisme colonial que d'une richesse linguistique. Les francophones, bien que majoritaires dans la province du Québec, se considèrent comme une minorité et cette situation engendre un cercle vicieux entre une domination politico-économique et une domination culturelle. L'une entraîne l'autre et vice-versa.

J'ai trouvé au Canada une version d'un phénomène à peu près constant dans la plupart des situations coloniales, et que j'ai appelé : le bilinguisme colonial. Une langue officielle, efficace, qui est celle du dominant, et une langue maternelle, qui n'a aucune prise ou presque sur la conduite des affaires de la cité. Que les gens parlent deux langues ne serait pas grave, si la langue la plus importante pour eux n'était pas ainsi écrasée et infériorisée. Ce qui différencie le bilinguisme colonial du bilinguisme tout

⁹⁶ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Montréal, L'étincelle, 1972, p. 103.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 103.

court [...] on retrouve ici une situation du même type, avec presque toutes les caractéristiques psychologiques et sociales : les Canadiens français sont à la fois gênés par leur langue, ils en ont un peu honte et ils la revendiquent violemment⁹⁸.

Les deux exemples les plus percutants pour Perrault sont définitivement ceux des Bretons et des Amérindiens. Dans les deux cas, ils ont perdu leur langue. Immanquablement, c'est leur culture tout entière qui est appelée à disparaître et ainsi, par la force des choses, ils perdent leur pays. Dans le cas des Amérindiens, nous remarquons que ces derniers s'accrochent désespérément à ce qu'il reste de l'héritage de leurs ancêtres, tout en croyant en même temps que la lutte est vaine. Tout d'abord, Jean Raphaël de Pointe Bleue, sur les rives du lac Saint-Jean, parle de la perte de sa langue : « parce que l'indien, icitte, ça se délaisse aussi, hein! Il y en a plusieurs qui parlent plus l'indien. Il y a juste nous autres, les vieux, là, qui... qui parlent encore l'indien, pis c'est toute, hein ». Ensuite, Xavier Raphaël, un vieux portageur âgé de 99 ans, explique : « Dans vingt-cinq ans, s'il va y avoir encore des Indiens, vous dites? Ah non, il n'y en aura pas beaucoup, j'cré ben! Il n'y en a plus quasiment! Ils s'en vont toute sur l'autre bord...! J'sais ben qu'moé, j'y serai plus⁹⁹ ». Ce même phénomène est visible également dans la réflexion des Bretons mis en scène par Perrault lors du même film.

Ce qui est ressenti chez ces deux nations est aussi palpable dans le cinquième film du corpus. Cette fois, ce sont les francophones du Nouveau-Brunswick, les Acadiens, qui expriment cette perte d'identité qui commence avec la perte de leur langue. Leurs luttes, mises en lumière grâce à la caméra de Brault et de Perrault, expriment l'acharnement d'un peuple qui tend à disparaître sous la domination d'un autre. Le film entier se veut un avertissement pour les Québécois. Le message exprimé est que si les francophones du Québec ne protègent pas le français, ils seront écrasés socialement par les anglophones, tout comme au Nouveau-Brunswick. Pour se développer, le français doit persister et devenir plus que du folklore. Lors des grèves étudiantes de 1968, certains ont décidé d'aller porter une tête de cochon au maire de la ville de Moncton, symbole de son intransigeance envers les demandes des étudiants francophones. Une scène du film nous montre ces étudiants en

⁹⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁹ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 1:37:00 - 1:37:50.

train de débattre du pour et du contre de cette action. Elle se termine avec un plan fixe sur une pancarte laissée sur le sol. Sur cette dernière on peut lire : *laissez les Acadiens développer leur langue!*¹⁰⁰ Ce slogan exprime les idées de Perrault à propos des liens entre le développement d'un peuple et la langue dans laquelle il vit. Un peu plus loin, dans ce même film, une étudiante souligne cette importance de la langue pour les Acadiens. Pour elle, c'est à travers l'écriture et le discours qu'un peuple peut refléter qui il est. Or, les Acadiens sont dans l'impossibilité de vivre dans cette langue qui est la leur. Ils ne savent plus s'ils peuvent s'exprimer en français, si leur français est correct, et ils ne savent pas s'ils peuvent s'exprimer en anglais. Il ne s'agit pas de leur langue. L'étudiante considère donc, tout comme Perrault, qu'on ne peut refléter qui nous sommes sans pouvoir parler ou écrire dans sa langue et que cette langue, pour les francophones des maritimes, est en voie de disparaître, car les institutions refusent de la protéger¹⁰¹.

Perrault veut ainsi faire comprendre l'importance de la langue pour le développement et l'émancipation d'un peuple. Toutefois, comme nous le font savoir des étudiants de Moncton, pour une certaine élite acadienne, il est plus important de valoriser l'anglais, car ce dernier est économiquement plus rentable. Bien que la langue soit une condition nécessaire à la constitution d'un pays, selon Perrault, elle doit également permettre la participation au développement économique, pour subsister et se développer. C'est vrai au Nouveau-Brunswick comme au Québec. Cette idée est transmise par Michel Blanchard lors d'un débat qu'il a avec d'autres étudiants sur cette question : « au point de vue du peuple, le français ça veut rien dire à part que vivre avec. Si tu peux pas vivre avec le français, ils vont parler anglais. si tu veux garder ta culture là ben rends les Acadiens avec de l'argent pis ils vont rester français pendant 2000 ans. Aussitôt que ça servira plus à rien, ils vont disparaître¹⁰² ».

Cependant, il faut souligner que les revendications de Perrault vont au-delà de l'affirmation du français comme langue pour les Québécois. C'est dans le vernaculaire que

¹⁰⁰ Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, op. cit., 0:27:50.

¹⁰¹ *Ibid.*, 0:55:18 - 0:55:58.

¹⁰² *Ibid.*, 0:58:24 - 0:58:38.

le cinéaste cherche à définir le peuple. Il y reconnaît une identité propre à la nation québécoise. Dans la période contemporaine à la création des cinq premiers longs métrages de Perrault, un débat sur l'utilisation du jocal est d'ailleurs déjà enclenché. Les pièces de théâtre de Michel Tremblay et la création de *Ossitidcho* en sont des exemples marquants. L'utilisation d'une langue propre à la culture et au vécu du peuple québécois est mise de l'avant. Pour Perrault, la captation qu'il en fait et surtout, l'importance qu'il accorde au parler populaire en le mettant au-devant dans ses films va au-delà d'un simple parti pris artistique. Il s'agit d'une affirmation culturelle, c'est une décision politique¹⁰³. Pour se nommer, il faut que le peuple québécois ait un nom, mais il faut aussi qu'il ait une langue propre à lui, une langue qui reflète sa culture et son identité et qui doit être valorisée. Grand-Louis Harvey est sans aucun doute le meilleur ambassadeur de cette transmission culturelle par l'oralité et le vernaculaire. Dans un article, Perrault explique l'importance qu'il accorde à cet agriculteur de l'Île aux Coudres :

Mais il y a aussi Grand Louis, le poète instantané, le fou du village. C'est lui qui transforme le moindre geste en récits et les récits en mémoire. Son violon c'est la parole. Il vantardise. Il illumine. Il éclaire. Et ce rôle social, inconsciemment, il le tient mieux que personne. Car il parle la langue de leur mémoire. Une langue parlée qui n'a pas la prétention des écritures des curés. Le grand vicaire Mailloux a écrit une histoire de l'Île aux Coudres. L'abbé Casgrain un opuscule racontant à son tour l'île. Mais les gens ne se reconnaissent guère dans ces formulations, dans cette langue étrangère. Or il est essentiel pour qu'un peuple arrive à s'identifier à lui-même qu'il habite un récit. Grand-Louis est le responsable du récit et on ne peut en juger en fonction des critères de la littérature. Si les seigneurs avaient leur troubadour les peuples ont droit à leur poète analphabète. Combien de ces poètes ont été oubliés parce que leur discours ne convenaient [*sic*] pas aux seigneurs. Mais justement ils ne leur parlaient pas.¹⁰⁴

Dans sa quête de l'identité québécoise, Perrault croit qu'il faut, avec la caméra, plonger au cœur de l'événement. Ce qui veut dire qu'il doit aller à la rencontre de ces individus qui constituent la société québécoise. Au cœur de cette société, au cœur de ce cinéma, il y a une parole vivante. Une parole qu'aucune transcription ne peut restituer et c'est le but qu'il s'est fixé: « Au Québec, nous avons relativement peu de culture ni même de documents et traditions écrites : le cinéma, image et son, forme l'essentiel à la fois de nos archives, de

¹⁰³ Gwenn Scheppler, « L'engagement politique de Pierre Perrault », *loc. cit.*, p. 54.

¹⁰⁴ Fonds Pierre Perrault, P319/D/2, 9, Québec, Université Laval.

notre culture et de nos modes d'action¹⁰⁵ ». C'est à travers cette démarche qu'il veut montrer à l'ensemble des Québécois cette parole, ce langage. Cette dernière repose donc sur l'existence d'une « parole vécue » et de l'affirmation d'une langue commune, propre à un Québec en quête d'émancipation culturelle et politique.

En plus de valoriser leur langue, pour faire valoir leur existence, les nations doivent aussi être capables de s'ancrer dans le passé, dans leur mémoire. Elles doivent savoir d'où elles viennent pour se réclamer d'une souveraineté politique.

Ancrer la nation dans sa mémoire

Selon le sociologue québécois Fernand Dumont, la nation se forme à partir d'un héritage historique. Elle se reproduit dans une certaine mémoire d'elle-même¹⁰⁶. Ce qui implique que pour qu'elle revendique son existence et sa distinction, elle doit être, d'une part, en mesure de s'ancrer dans son passé, et d'autre part, d'en perpétuer la mémoire. Cette conception du nationalisme est partagée par Perrault et il veut se servir du cinéma pour mettre en pratique ces théories. Le film *Pour la suite du monde* en constitue d'ailleurs le meilleur exemple, puisqu'il permet d'inventorier un passé collectif¹⁰⁷. Selon Perrault, pour qu'une nation réclame le droit à l'existence, elle doit perpétuer sa mémoire. Au début du film, une scène montre Léopold et son frère Marcelin qui discutent de la possibilité de relancer la pêche. Ils ont tous deux une certaine connaissance de cette dernière, mais sans l'avoir jamais pratiquée. Ils souhaitent donc demander conseil à leur père, Alexis, ainsi qu'aux autres patriarches de l'île. Avec les deux frères, un jeune homme du nom d'O'Neil, quant à lui âgé de vingt ans seulement, prend la parole et nous fait comprendre qu'il ne connaît absolument rien de cette pêche¹⁰⁸. La tradition se perd d'une génération à l'autre et la résurrection de la pêche au marsouin par l'entremise d'une technique ancestrale représente donc cette idée de vouloir faire revivre l'héritage des aïeux.

¹⁰⁵ Fonds Pierre Perrault, P319/D/2, 9, Québec, Université Laval.

¹⁰⁶ Jacques Beauchemin, « La communauté de culture comme fondement du sujet politique chez Fernand Dumont », *loc. cit.*, p. 29.

¹⁰⁷ Yves Lever, *Cinéma et société québécoise*, Montréal, Éditions du jour, 1972, p. 27.

¹⁰⁸ Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde*, *op. cit.*, 0:9:20 - 0:10:20.

De plus, dans ce même film, nous constatons que cette volonté de mettre en valeur le passé se voit aussi à travers de nombreuses scènes qui ne concernent pas la pêche. On peut voir, entre autres, les différentes traditions perpétuées par les habitants de l'île, dont celle de la construction d'un *pisse-drette*¹⁰⁹ par Léopold, toutes les croyances et traditions héritées de la religion catholique tel l'encan pour les âmes du purgatoire ou l'eau de Pâques, la tradition de la Mi-Carême, etc. De plus, les habitants de l'île expriment constamment le besoin d'une approbation de la part des « vieux ». Ces derniers prennent d'ailleurs une place considérable dans le premier film de Perrault. On peut y voir Léopold, l'instigateur de la relance de la pêche avec son frère Marcelin, demander l'avis et des conseils auprès de trois importants patriarches de l'île, Alexis Tremblay – leur père –, le père Abel – un ancien navigateur qui fut maître de pêche – et Grand-Louis Harvey – qui a lui aussi « tendu la pêche » pendant vingt ans¹¹⁰. En écoutant le discours de ces hommes, on constate que l'idée du profit de la pêche ne leur vient pas à l'esprit. Peu importe la divergence dans leurs opinions, il est d'avis unanime pour les trois que l'avantage de « relever la pêche » est de pouvoir ainsi en garder les traces, autant physiques que métaphoriques. Ils insistent sur l'importance de perpétuer la mémoire de cette tradition ancestrale auprès des jeunes générations qui elles, n'ont jamais vu cette pêche. L'image même des chicots de *harts*¹¹¹ dans le sol boueux en est une autre métaphore. En indiquant l'endroit où la pêche se faisait, ces bouts de bois enfoncés dans la berge et datant de la dernière fois où les hommes trappaient les marsouins, sont les traces que l'on veut garder pour que la tradition puisse continuer à exister :

Alexis Tremblay : Ou encore... Ou ben donc que vous déci... S'il se décidait par exemple... Si vous pouviez décider une quinzaine... quinze à vingt... qu'auraient les mêmes idées d'vous autres... j'trouverais que vous feriez... ben!... d'essayer... du moins pour garder... les traces...

Marcelin Tremblay : Les anciennes traditions!

Alexis Tremblay : Les anciennes... Les traces! Qu'un jour que ça peut vous rendre service c'te pêche là!¹¹²

¹⁰⁹ Le *pisse-drette* est un petit navire très simple, sculpté dans un bardeau de bois, avec lequel les enfants peuvent s'amuser.

¹¹⁰ Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde*, *op. cit.*, 0:10:37 - 0:20:10.

¹¹¹ Les *harts* sont de longues perches plantées en série dans le sable des berges à marée basse pour former le piège qui servira à attraper le marsouin.

¹¹² Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde*, *op. cit.*, 0:11:30 - 0:12:00.

D'ailleurs, plus loin dans le film, Grand-Louis tient le même discours en ce qui concerne la tradition de l'eau de Pâques :

Ah! les jeunes! on sait ben qu'ils croient à ça astheure... aujourd'hui... ils croient à ça par rapport que c'est une vieille affaire de vieux. Les jeunes! les jeunes! le faut qu'ils croient. C'est toute des affaires d'Église vois-tu! L'eau de Pâques, moi... depuis que je suis p'tit gars... j'ai soixante-sept ans... pis depuis que je suis p'tit gars j'ai toujours entendu parler de l'eau de Pâques, ça fait que en avant de moi... en avant de moi... ça se parlait pareil de l'eau de Pâques. Ça fait que les affaires vont se garder... la suite va se garder... nous autres on va s'en aller! quand c'est commencé jeune ça se suit! ça se suit! les traces se gardent!¹¹³

Il est d'ailleurs pertinent de noter que le titre de ce premier film vient de Grand-Louis : « On fait que'que chose pour la suite du monde¹¹⁴ », déclare-t-il.

Bien qu'évidente dans le premier long métrage analysé, l'idée d'inventorier le passé est présente tout au long du corpus. Le deuxième film, *Le règne du jour*, en propose d'ailleurs un autre exemple. Le voyage en France qu'entreprend Alexis devient la recherche d'un modèle d'identification pour la communauté. Alexis souhaite trouver lors de son voyage les traces de ses ancêtres, pour ainsi s'ancrer dans un passé encore plus lointain, celui de la vieille France¹¹⁵. Cette volonté de justifier l'existence de son identité par l'ancrage dans un passé est observable à travers plusieurs images que nous montrent les films de Perrault. Par exemple, dans *Les voitures d'eau*, on peut voir un plan fixe sur le nom d'une des goélettes, baptisée *G. Montcalm*¹¹⁶. Dans ce même film, une séquence montre plusieurs personnages de l'Île aux Coudres qui débattent au sujet des anciens navigateurs sur le chantier d'une reproduction de la Grande Hermine, navire sur lequel Jacques Cartier aurait traversé l'océan Atlantique en 1535¹¹⁷. Grâce à ces deux séquences, il est possible de comprendre que les habitants de l'île accordent une grande importance à leur passé, et surtout à leurs origines françaises. D'ailleurs, dans *Le règne du jour*, Alexis s'exprime ainsi en parlant à une voyageuse française : « si aujourd'hui on est sur le Canada, c'est merci aux

¹¹³ *Ibid.*, 1:01:33 - 1:02:07.

¹¹⁴ *Ibid.*, 0:35:35 - 0:35:40.

¹¹⁵ Michel Brûlé, *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁶ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, Montréal, Office national du film, 1968, 0:55:20.

¹¹⁷ *Ibid.*, 1:02:18 - 1:04:55.

Français. Ça fait qu'il ai toujours admiré ça¹¹⁸ ». De plus, on remarque que pour plusieurs personnages, l'Anglais est perçu comme un conquérant, un ennemi. Dans *Un pays sans bon sens*, Majorique Duguay, un ancien bûcheron et draveur, regarde la caméra d'un air sévère en montrant sa tête du doigt : « Ça toujours resté dans ma mémoire que les Anglais, quand ils ont venu prendre le Canada icitte, qu'ils ont venu... qu'ils ont venu he... maltraiter nos vieux parents, à Louisbourg, en Nouvelle-Écosse, à Grand-Pré! Ça toujours resté là ça¹¹⁹ ».

Il faut comprendre que, pour Perrault, cet ancrage dans le passé permet au peuple québécois de se réclamer du territoire qu'ils occupent. Le fleuve Saint-Laurent, le Québec leur appartiennent, car leurs ancêtres s'y sont établis. Un navigateur de l'Île aux Coudres, Joachim Harvey, exprime d'ailleurs cette idée en disant : « C'est notre province, c'est notre pays. C'est icitte que nos pères sont venus au monde¹²⁰ ».

Dans le cinéma de Perrault, l'appartenance au pays, en occurrence le Québec, s'affirme dans ce lien qui unit le passé avec le présent et l'avenir¹²¹. Les traces, comme les chicots de *harts* dans le sable, sont en train de s'effacer, mais elles doivent pourtant être conservées pour ancrer l'identité de la nation dans sa mémoire et ainsi, la propulser vers son avenir. Pour Perrault, cet avenir, c'est l'indépendance politique du Québec. Observable dans les cinq films analysés, cette idée de l'importance de la mémoire ne doit cependant pas être comprise comme passiste. C'est que Perrault s'intéresse à l'Homme du présent, dans tout ce que cela comporte de modernité et de nostalgie¹²². Pour lui, « le passé est toujours révolu. Seul compte le présent et le passé n'a de sens que si un présent vigoureux le revendique ou l'utilise pour cimenter une société et donner une forme à ses revendications [...] C'est dans l'état actuel des choses qu'il faut lui trouver des racines¹²³ ». Perrault revient donc aux sources de l'identité québécoise. En montrant comment le Québec francophone des années 1960 se forge pour donner naissance à une identité qui lui est propre, il propose

¹¹⁸ Pierre Perrault, *Le règne du jour*, Montréal, Office national du film, 1967, 0:10:30 - 0:10:43.

¹¹⁹ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 1:14:50 - 1:15:10.

¹²⁰ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, *op. cit.*, 0:53:33 - 0:53:37.

¹²¹ Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité? Tome 1 : L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 67.

¹²² Fonds Pierre Perrault, P319/D/2, 9, Québec, Université Laval.

¹²³ Fonds Pierre Perrault, P319/D/8, 2, Québec, Université Laval.

que ce parcours projette le peuple vers son avenir. Ainsi, le passé se prolonge et invente sa suite du monde¹²⁴. D'ailleurs, le dernier film analysé, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, se présente comme un film du temps présent qui s'ouvre sur un avenir incertain auquel les étudiants acadiens auront à faire face, tout comme le peuple québécois. Perrault suggère, par l'entremise de ce film, que le Québec devienne la référence identitaire pour les Canadiens français. Cependant, pour ce faire, le Québec doit se questionner sur son avenir politique¹²⁵.

Dans la pensée et l'œuvre de Perrault, le passé s'avère pertinent pour définir l'avenir ; il ne faut pas le rejeter, mais plutôt s'en servir. Dans *Le règne du jour*, par exemple, Alexis et Léopold, en Bretagne, ont une dispute concernant l'origine d'un champ de menhirs. Selon la légende, ces menhirs ont été posés dans ce lieu il y a 2500 ans, et certains pèsent 350 tonnes. Léopold, qui remet en question ces affirmations¹²⁶, ne rejette toutefois ni la légende, ni le passé gaulois de ce vieux cimetière. Ce qu'il rejette, en fait, c'est le fixisme que représente Alexis, défendant aveuglément la légende puisque pour lui elle est un gage du savoir-faire ancestral. « Il s'agit plutôt pour Léopold de se frayer un chemin dans l'Histoire, d'inventer une voie qui utiliserait le passé pour l'avenir. Il n'y a donc pas rejet du passé, mais mécontente à son sujet¹²⁷ ». Ces menhirs sont donc, en quelque sorte, comme les *harts* de la pêche au marsouin du premier film : ils sont un symbole qui représente le passé dans le présent, l'espace et le temps. Ils incarnent l'enracinement d'une communauté, enracinement qui donne naissance au peuple. Grâce à la mémoire et à la préservation de ses traditions, ce peuple peut continuer d'exister et de s'identifier à son passé. C'est le cas pour les habitants de l'Île aux Coudres, et par extension pour tous les Québécois, tout comme pour les Bretons¹²⁸.

Cette mémoire qui est mise de l'avant est, bien entendue, orale, et également « transgénérationnelle ». Elle concerne les trois générations qui prennent la parole dans l'œuvre du cinéaste, et qui se la transmettent. Les prédécesseurs – Alexis Tremblay, Grand-

¹²⁴ Michel Brûlé, *op. cit.*, p. 94.

¹²⁵ Michel Brûlé, *op. cit.*, p. 128.

¹²⁶ Pierre Perrault, *Le règne du jour*, *op. cit.*, 0:52:27 - 0:53:20.

¹²⁷ Michel Brûlé, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁸ Bill Marshall, *op. cit.*, p. 30.

Louis Harvey, etc. – représentent la première génération, qui transmet sa mémoire à la deuxième génération, les contemporains – Léopold Tremblay, Didier Dufour, etc. –, et à leurs successeurs – Bernard Gauvin, Irène Doiron, etc.¹²⁹. Cet échange entre les différentes générations ressort particulièrement lorsque les cinq premiers longs métrages de Perrault sont analysés comme un tout. On peut alors constater une progression d'un film à l'autre quant à l'importance accordée à chaque génération. De fait, dans les deux premiers films du corpus, ce sont les prédécesseurs qui ont la parole. Puis, dans les troisième et quatrième films, les contemporains sont mis de l'avant. Enfin, dans le cinquième et dernier film, les successeurs prennent le flambeau et deviennent le centre d'intérêt.

Une autre illustration de la transmission de la mémoire d'une génération à l'autre est observable lors de la fête de la Mi-Carême dans *Pour la suite du monde*. En montrant cette ancienne tradition perpétuée par les habitants de l'Île aux Coudres, Perrault traite non seulement du passage vers la vie adulte, mais aussi de l'importance de l'enracinement d'un peuple dans son passé, sans lequel ce dernier ne peut s'approprier son futur :

Car les vieux savaient que pour prendre le marsouin, pour essoucher le sol, érocher les champs, faucher au javelier les terres étroites, lever les membres d'une goélette, aller à la voile jusqu'à St-Pierre et en revenir le jour de la minuit, courir sur les glaces avec un canot... et devenir un pays... les vieux savaient que pour vivre le temps de la misère, il fallait semer des enfants, certes! mais surtout récolter des hommes...! Je ne doute pas de ces hommes! mais je crains ces gens dépeuplés qui se prétendent responsables de l'avenir¹³⁰.

Le personnage qui exprime le mieux cette idée est Alexis Tremblay, dans *Le règne du jour*. Lors d'une scène en Bretagne, il explique à sa femme Marie pourquoi il veut se procurer une maquette d'un des navires de Jacques Cartier : « Après moi il y a du monde. Après toi il y a du monde. Et tu transmets un peu de ton naturel pis moi le mien¹³¹ ».

¹²⁹ Michèle Garneau, « Ce qui nous rattache au temps: le réveil du passé chez Pierre Perrault et Fernand Dumont », Michèle Garneau et Johanne Villeneuve, dir. *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal, Fides, 2009, p. 117.

¹³⁰ Fonds Pierre Perrault, P319/D/2, 6, Québec, Université Laval.

¹³¹ Pierre Perrault, *Le règne du jour*, op. cit., 1:22:07 - 1:22:15.

Telle que nous la percevons dans l'œuvre de Perrault, l'identité se définit à partir de deux éléments centraux : la continuité temporelle et la capacité de se raconter¹³². Toutefois, l'enracinement et la transmission de la mémoire doivent être une entreprise collective selon le projet d'émancipation politique de Perrault.

Ancrer la nation dans un projet collectif

Dans une étude portant sur l'œuvre de Perrault dans les années 1970, Michel Brûlé aborde le sujet d'un projet commun en soulignant que « l'identité et la fierté d'un peuple ne se découvrent que dans l'action collective¹³³ ». Cette citation traduit sans aucun doute la pensée du cinéaste. En effet, Perrault soutient que chaque individu qui compose une société est directement lié à son ensemble. De plus, pour lui, une solidarité nationale et intergénérationnelle est nécessaire au développement et à l'épanouissement d'un peuple¹³⁴. À travers les échanges entre les différents protagonistes, les films de Perrault suggèrent que la revendication du pays n'est pas l'affaire d'une seule génération, mais bien un projet qui dépend à la fois des prédécesseurs, des contemporains et des successeurs. Il appert donc que le projet d'indépendance nationale du cinéaste se veut une entreprise collective : ce « n'est pas une tâche à la portée d'un seul homme ou d'une poignée d'individus, étant donné que le monde restera toujours trop vaste pour être appréhendé par des intelligences isolées¹³⁵ ». Le projet de ressusciter une technique ancestrale de pêche au marsouin dans *Pour la suite du monde*, devient alors emblématique du rêve de société de Perrault. Ce film ne traite pas seulement des valeurs traditionnelles que les Coudriens tentent de sauver. Il montre également la réalisation d'un projet collectif qui permet à une communauté de se constituer, vivante et viable. Comme le souligne l'historien Yves Lever : « [la pêche] est l'occasion de récupérer le territoire, d'unifier le village et d'inventorier une partie du passé non pas tant au niveau [*sic*] de son utilité fonctionnelle, mais en tant qu'esprit collectif pouvant se transformer dans le présent¹³⁶ ».

¹³² Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?* Tome 1 : *L'imaginaire filmique*, op. cit., p. 7.

¹³³ Michel Brûlé, op. cit., p. 32.

¹³⁴ Michel Seymour, « Présentation », Michel Seymour, dir. *Nationalité, citoyenneté et solidarité*, Montréal, Liber, 1999, p. 227.

¹³⁵ Françoise Beaulieu, op. cit., p. 20.

¹³⁶ Yves Lever, *Cinéma et société québécoise*, op. cit., p. 30.

Nous assistons donc à l'élaboration d'un projet de société. Dès le début du film, Léopold et Marcelin parlent ensemble de celui-ci. Cette scène montre d'entrée de jeu que la relance de la pêche doit englober l'ensemble de la communauté pour être réalisable. À première vue, le projet semble concerner strictement les habitants de l'île. Toutefois, cette entreprise de pêche devient rapidement une métaphore de la société québécoise. Pour que le peuple puisse s'identifier, s'épanouir, voire exister, il doit être porté par un projet qui englobe l'ensemble de la société. C'est le cas de la souveraineté politique chez Perrault.

Dans une autre scène, durant une assemblée de village qui semble d'ailleurs très populaire, Léopold présente son projet de pêche. Dans cette scène, il veut convaincre les propriétaires de la pêche – soit ceux qui en détiennent une part –, de la relancer. Il souligne l'aspect collectif du projet, mais aussi son ancrage dans le passé de l'île : « je vous ai déjà dit que la pêche à marsouins était la propriété des citoyens de l'Île aux Coudres. Après avoir été chercher des renseignements... on trouve... que... il y avait trente-deux propriétaires qui avaient acheté la pêche en 1778. Ils l'ont tendue plusieurs années¹³⁷ ». D'ailleurs, les habitants de l'île évoquent à plusieurs reprises l'entreprise de la pêche comme appartenant à tous. Par exemple, Grand-Louis emploie le déterminant possessif pluriel « notre » lors d'une discussion avec Joachim Harvey durant laquelle ils débattent sur la faisabilité du projet : « c'est possible que ça marche notre entreprise¹³⁸ ».

Tout au long de ce même film, le spectateur peut remarquer qu'une grande partie des Coudriens participent aux différentes activités entourant la pêche. Bien sûr, les hommes impliqués directement sont nombreux, et leur présence durant les différentes étapes est requise. Toutefois, lors des célébrations entourant la pêche, par exemple durant la bénédiction que fait le curé sur la plage, presque toute la population est présente¹³⁹. Le film met donc de l'avant l'aspect collectif de l'entreprise, de même que le sentiment d'appartenance dont font preuve ces hommes et ces femmes envers la tradition. La scène la

¹³⁷ Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde*, *op. cit.*, 0:23:29 - 0:24:05.

¹³⁸ *Ibid.*, 0:22:37 - 0:22:39.

¹³⁹ *Ibid.*, 1:15:20 - 1:18:30.

plus éloquente en ce qui concerne l'aspect collectif de l'entreprise est sans doute celle où les pêcheurs attrapent l'animal. Une fois le marsouin pris au piège, les hommes qui ont travaillé à « tendre la pêche » s'approchent pour lui « serrer la main » – sa nageoire – et le toucher¹⁴⁰. Ce geste montre que cette entreprise, tout comme les produits de la pêche, appartient à tous.

L'aspect collectif est au cœur du projet de société que Perrault propose pour le Québec. L'exemple de la pêche au marsouin est très éloquent, mais chacun des cinq films du corpus met l'accent sur l'importance d'une communauté unie. Dans *Le règne du jour*, le simple partage de l'expérience du voyage des Tremblay en France avec le reste des habitants de l'île souligne cet esprit de communauté. Le moment le plus fort est sans doute la fête du cochon. Dans cette scène, on voit en alternance des images du même rituel, filmé en France et à l'Île aux Coudres, pendant lequel l'animal est abattu. Lors de cette fête, du moins à l'île, c'est toute la communauté qui participe, et non seulement quelques individus¹⁴¹.

Dans *Les voitures d'eau*, c'est la construction d'un canot pour Léopold qui constitue l'événement rassembleur. Plusieurs navigateurs désirent participer à l'entreprise, sans compter les nombreux curieux qui viennent prodiguer leurs conseils ou simplement voir comment avancent les travaux¹⁴². Toutefois, c'est dans *Un pays sans bon sens* que cette idée de projet collectif et de mémoire collective est transposée de façon explicite à l'ensemble de la nation québécoise. Dans ce film, Didier fait fréquemment référence à l'album, à l'appartenance à « l'album ». Ce dernier représente l'ensemble de la société québécoise, la nation québécoise. Il s'agit d'ailleurs du titre de la première partie du film. Chaque individu qui fait partie de cette société doit être inclus dans un projet collectif, du joueur de guimbarde à l'ingénieur d'Hydro-Québec; du biologiste à l'agriculteur de l'Île aux Coudres.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 1:25:40 - 1:26:19.

¹⁴¹ Pierre Perrault, *Le règne du jour*, *op. cit.*, 0:22:35 - 0:35:45.

¹⁴² Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, *op. cit.*, 0:13:10 - 0:39:35.

Pour les étudiants de Moncton dans *L'Acadie, l'Acadie?!?*, cette solidarité s'observe au sein même des actions militantes qu'ils posent. Ce sont sans conteste des actions collectives, qui sont posées pour défendre le droit des étudiants et des francophones. Irène Doiron, une des protagonistes du film, souligne d'ailleurs le besoin d'être solidaire envers les étudiants qui risquent la prison à la suite de l'occupation du pavillon des sciences et de l'administration en janvier 1969¹⁴³. Cependant, il faut insister sur le fait que cette solidarité s'étend au-delà du cercle étudiantin de l'Université de Moncton. En effet, elle touche l'ensemble des francophones du Nouveau-Brunswick, qui eux-mêmes représentent une communauté plus large, celle des Acadiens.

Le spectateur peut le constater lorsque ces mêmes étudiants décident de se mobiliser pour défendre le droit des aînés à pouvoir parler en français dans la maison *Eventide*, une résidence pour personnes âgées située à Moncton. Le 18 novembre 1969, le journal *L'Évangéline* publie un article qui dénonce l'interdiction aux résidents du foyer de parler en français. Une manifestation a alors lieu devant ce dernier pour faire valoir le droit des Acadiens de vivre dans leur langue maternelle¹⁴⁴. En parallèle à cette communauté acadienne, nous voyons aussi une solidarité se créer au sein d'une communauté étudiante large dans laquelle des étudiants anglophones appuient les revendications des francophones de Moncton. Par exemple, Bernard Gauvin reçoit une lettre d'appui des étudiants de l'Université Simon Fraser, qui atteste de cette solidarité. La scène où l'étudiant lit cette dernière suggère l'émergence d'une volonté d'union entre les deux nations canadiennes, francophones et anglophones, « *Two nations, one enemy*¹⁴⁵ ».

Néanmoins, un certain pessimisme ressort de *L'Acadie, l'Acadie?!?*, qui se termine avec l'échec des revendications étudiantes. Ce sentiment met en lumière une contradiction importante chez les Acadiens. Malgré leur volonté de créer une solidarité au sein de la communauté francophone du Nouveau-Brunswick, leur collectivité a tendance à se

¹⁴³ Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, *op. cit.*, 1:28:56 - 1:28:58.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 0:52:17 - 0:54:50.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 1:27:30 - 1:28:15.

dissoudre constamment en plusieurs groupuscules. C'est le danger que Perrault entrevoit pour les Québécois, et pour lequel le film constitue une mise en garde, en quelque sorte.

Il insiste à travers ses films sur l'élaboration d'un projet collectif et sur la perpétuation d'une mémoire collective. La perte de l'esprit de communauté mène au démembrement de la nation, comme il est suggéré à la fin du cinquième et dernier film¹⁴⁶. L'opposition constante entre l'étudiant Michel Blanchard et le président de l'association étudiante, Ronald Lebreton, illustre cette contradiction. Le premier fait sans cesse appel à l'union des forces, tandis que le second propose fréquemment la désolidarisation et l'individualisation des moyens de pression. Nous pouvons le constater lorsque les groupes de pression descendent à Fredericton pour demander directement au gouvernement de Louis-J. Robichaud d'annuler le dégel des droits de scolarité. Devant l'absence de réponse, Lebreton décide d'inviter les étudiants à décider individuellement de rester ou non devant les bureaux du gouvernement, chacun en son propre nom seulement. Un plan de caméra sur Michel Blanchard montre alors clairement qu'il est en total désaccord avec cette décision¹⁴⁷.

Ce premier chapitre de notre étude nous a permis de dégager, dans l'œuvre de Perrault, les éléments essentiels de la revendication du pays qu'il envisage. Pour qu'une nation puisse exister puis s'épanouir, elle doit être capable de se nommer et de se définir. Cette entreprise de dénomination, qui est présentée dans ces cinq films, se traduit par l'importance accordée à la défense de la langue, du français bien sûr, mais surtout du français québécois vernaculaire, une langue qui reflète le bagage historique et culturel de ceux qui la parlent. C'est l'une des raisons pour laquelle l'oralité est très importante dans le cinéma de Perrault. La langue, de même que la mémoire, sont indispensables à l'existence même de la nation. Celle-ci doit se définir à travers une solidarité et un projet collectif qui lie les individus en une communauté plus large. Le projet de Perrault, l'indépendance du Québec, ne peut s'envisager qu'à ces trois conditions. De plus, pour que la nation réclame son autonomie et puisse s'épanouir, elle doit prendre conscience de ce qui entrave son développement.

¹⁴⁶ Michel Brûlé, *op. cit.*, p. 119.

¹⁴⁷ Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, *op. cit.* 0:40:46 - 0:42:35.

Prise de conscience

*...l'art peut servir de détonateur, être
l'étincelle qui met le feu aux poudres.*

Ken Loach¹⁴⁸

Affirmation de la distinction nationale

Nous avons vu que Perrault accorde une grande importance à la mémoire et à la transmission de celle-ci. Une nation doit s'ancrer dans son passé collectif pour se distinguer et s'affirmer. Or, ce phénomène d'affirmation nationale est l'un des éléments centraux de la Révolution tranquille. L'État québécois poursuit, du moins sous les gouvernements de Lesage et Johnson, un objectif évident de promotion nationale des Québécois francophones, appuyé de façon consensuelle par l'ensemble de la société¹⁴⁹. Ce néonationalisme, dont Perrault est l'un des ambassadeurs, n'est plus orienté vers la survivance de la race, comme c'était le cas durant les décennies précédentes. Il se concentre plutôt sur un avenir à bâtir¹⁵⁰.

Pour promouvoir et diffuser ces idées, plusieurs artistes et intellectuels se tournent vers le cinéma qui, comme nous l'avons déjà vu, s'avère un outil d'ouverture sur le monde extérieur et un instrument de prise de conscience nationale. Il est un moyen privilégié d'expression culturelle à travers lequel les Québécois peuvent affirmer leur identité pour ainsi créer un sentiment d'appartenance collectif. « Le cinéma est ici conçu comme un outil de projection de l'émergence du Québec moderne, compétent et entreprenant¹⁵¹ ». Dans ce but, le Québec se munit d'une industrie cinématographique forte. La création d'une division francophone autonome à l'ONF en 1964¹⁵² et la création de l'Association Professionnelle des Cinéastes (APC) en 1963 sont deux exemples des actions entreprises pour créer un cinéma nationaliste et promouvoir la culture québécoise. Pour les membres de l'APC, « [l]e

¹⁴⁸ Ken Loach, *Défier le récit des puissants*, Montpellier, Indigènes éditions, 2014, p. 42.

¹⁴⁹ Lucia Ferretti, « La "Grande noirceur", mère de la Révolution tranquille? », *loc. cit.*, p. 45-46.

¹⁵⁰ Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵¹ Christian Poirier, *Le cinéma Québécois. À la recherche d'une identité? Tome 2 : Les politiques cinématographiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 53.

¹⁵² Pierre Véronneau, « Les institutions cinématographiques : état de la recherche », Denise Lemieux, dir. *Traité de la culture*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 854.

cinéma est le mieux à même [...] de contribuer à la mission que s'est donnée l'État du Québec de favoriser l'épanouissement de la culture française en Amérique¹⁵³ ».

Cette volonté d'affirmation culturelle est observable, comme nous l'avons montré au chapitre précédent, dans les cinq films analysés de Perrault. Ce dernier défend dans ces films l'idée selon laquelle le Québec est une nation à part entière et peut réclamer son indépendance politique. Il semble désormais possible pour les Québécois de se définir par rapport à leur propre vécu. Selon Perrault, il convient pour cela de rejeter les modèles référentiels externes : « [o]n a pensé que pour accéder à la parole, il fallait parler français des parisiens [*sic*]. L'opération se continue et on s'aperçoit qu'on a le droit d'être nous-mêmes, on peut tirer de l'information de la France... mais notre devoir fondamental c'est d'être nous-mêmes¹⁵⁴ ».

C'est avec *Le règne du jour* que Perrault affirme la nécessité de rejeter les modèles externes pour l'affirmation nationale. Dans ce film, il s'agit principalement du modèle français, mais aussi étatsunien et, de façon plus large, anglo-saxon. Le rejet de ce dernier se voit au tout début du film, lorsque Léopold et Alexis se trouvent à New-York. La scène montre la difficulté qu'ils éprouvent à se faire comprendre par les étatsuniens, anglophones. Tout d'abord, Léopold tente d'obtenir un rendez-vous avec le directeur de l'aquarium, M. Ray, qu'il a connu dans *Pour la suite du monde*. Lorsqu'il adresse sa requête à la réceptionniste et que celle-ci lui demande son nom, il ne comprend pas la question¹⁵⁵. Le même phénomène se produit lorsqu'Alexis s'entretient avec M. Ray. Ce dernier est capable de s'exprimer en français, mais la barrière de la langue est tout de même un obstacle trop grand pour que la communication soit aisée entre les deux personnes. D'ailleurs, l'assistance d'un des membres de l'équipe de tournage est nécessaire pour traduire à M. Ray le mot « barceau »¹⁵⁶. Perrault montre de cette manière que les États-Unis, et également, pour la même raison, le Canada anglais, ne peuvent constituer un référent identitaire. L'anglais n'est

¹⁵³ Christian Poirier, *Le cinéma Québécois. À la recherche d'une identité? Tome 2 : Les politiques cinématographiques*, op. cit., p. 67.

¹⁵⁴ Fonds Pierre Perrault, P 319/D/7, 12, Québec, Université Laval.

¹⁵⁵ Pierre Perrault, *Le règne du jour*, op. cit., 0:07:13 - 0:07:47.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 0:08:50 - 0:09:58.

pas la langue des Québécois. À la fin du film, lors d'une discussion entre Grand-Louis et Alexis, le référent identitaire que peuvent représenter les anglophones est clairement rejeté.

Alexis : Les Anglais sont pas tout à fait méchants, méchants...

Grand-Louis : Non... non...non.

Alexis : ... mais i pensent plus à eux-autres qu'à nous autres.

Grand-Louis : Ben... on l'sait! Il y a une différence. Tu prends un Anglais, c'est pas... c'est pas fort... un Anglais. Tu prends un Français, c'est fort, un Français. Nous autres, on est Français, on est fort hein!¹⁵⁷

Après cette scène à New-York, Perrault montre les Tremblay qui effectuent un voyage en France. Il appert alors que si les Québécois ne peuvent pas s'identifier aux peuples anglophones de l'Amérique du Nord, il est également évident qu'ils ne sont plus des Français. Ils sont une communauté originale, et ce faisant, ils s'éloignent du modèle identitaire français, qui n'est plus d'aucune utilité pour l'identification collective des Québécois¹⁵⁸. Le référent identitaire qu'aurait pu offrir la France s'avère donc, aux yeux de Perrault, un repoussoir.

Dans ce deuxième film de Perrault, les comparaisons proposées entre la France et le Québec sont multiples. Alexis place cette France mythique d'où proviennent ses ancêtres sur un piédestal, mais son fils Léopold est plus critique. Dès leur arrivée en France ce dernier lance à son père, d'un ton qui frise la condescendance, « la v'là ta France¹⁵⁹ ». De son côté, à plusieurs reprises, Alexis évoque ses ancêtres et l'admiration qu'il a pour les Français. Il confie même à Grand-Louis, à la fin du film, qu'il aimerait bien voir la France reprendre le Canada, à la place de l'Angleterre¹⁶⁰. Ces deux protagonistes révèlent donc des attitudes différentes.

Alexis incarne l'idée selon laquelle les Québécois peuvent s'identifier aux Français, qu'il semble d'ailleurs considérer supérieurs aux Québécois. Il va jusqu'à vanter la qualité des fermes – il est agriculteur après tout – qu'il voit et visite lors de son séjour. Selon lui,

¹⁵⁷ Pierre Perrault, *Le règne du jour*, op. cit., 1:54:42 - 1:54:55.

¹⁵⁸ Yves Lever, *Cinéma et société québécoise*, op. cit., p. 30-31.

¹⁵⁹ Pierre Perrault, *Le règne du jour*, op. cit., 0:11:03.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 1:54:10 - 1:54:30.

elles sont mieux entretenues qu'au Québec, « et puis c'est travaillé avec particularité, qu'on peut dire. Travaillé, par exemple, avec fierté. Tout c'qui est fait est ben fait... Mieux que dans notre province nous autres¹⁶¹ ». Il a exactement le même discours lorsqu'il parle des enfants qu'il rencontre. Il trouve qu'ils sont « plus portants » que chez lui¹⁶². Toutefois, cette idée qu'en France tout est meilleur qu'à l'Île aux Coudres est rapidement remise en question dans le film, principalement par Léopold, mais aussi par l'entremise d'autres personnages. Lors d'une discussion qu'ont les deux Coudriens avec un éleveur du nom de Raphaël Clément, ce dernier raconte que la plupart des fermiers français ne peuvent subvenir à leur besoin avec le fruit de leur labour. Ils doivent travailler en usine et de plus, ils ne sont pas propriétaires de leurs terres. Ce dernier point surprend particulièrement Alexis.

Alexis : Un p'tit fermier... pareil comme on a par chez nous... comme on est nous autres... est-ce que vous êtes capables de ramasser assez sur votre ferme pour suffire, par exemple, à vous nourrir, vous vêtir, entretenir...

Raphaël Clément : Ah non! ... non... non... on n'peut pas. On est obligé d'aller au-dehors. Même ici, vous avez des fermiers qu'ont treize hectares de terre qui vont à l'usine. Ils peuvent pas vivre sur leur ferme.

[...]

Alexis : Les fermes vous appartiennent pas... j'ai cru comprendre ça!

Françoise Montagne : Non!

Alexis : Ah... c'est à louer.

Raphaël Clément : C'est loué. C'est loué.

[...]

Léopold : Mais à l'Île aux Coudres... chez nous qu'on vous parle... les fermes nous appartiennent toutes¹⁶³.

Il faut aussi noter qu'à la fin de cet extrait, lorsque Léopold souligne que les Coudriens sont propriétaires de leurs fermes, il le fait avec fierté. De plus, il est particulièrement étonné d'apprendre que les fermiers qu'il rencontre en France n'ont pas l'eau courante. Ils doivent aller s'approvisionner en eau au puits communautaire tandis que chez lui, tout le monde a depuis longtemps accès à l'eau courante¹⁶⁴. L'idée d'une France glorieuse, et surtout cette France fantasmée d'Alexis, persiste, mais graduellement les personnages s'éloignent de cette conception. Toujours en France, on peut entendre Marie diverger de l'opinion de son époux Alexis lorsqu'il parle avec admiration de la France et des vieilles choses. Elle lui

¹⁶¹ *Ibid.*, 0:15:00 - 0:15:12.

¹⁶² *Ibid.*, 0:20:10 - 0:20:20.

¹⁶³ *Ibid.*, 0:17:48 - 0:18:40.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 0:18:45 - 0:20:10.

répond alors : « la France c'est beau. Pis c'est beau partout. Mais chez nous aussi c'est beau. Il y a des belles choses aussi, plus nouvelles, plus jeunes hein. Nous autres le Canada, c'est plus jeunes¹⁶⁵ ».

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons vu que Perrault insiste sur l'importance de la langue pour le développement culturel de la nation québécoise. Or, cette langue que les Québécois doivent affirmer pour se nommer n'est pas celle de la France. Les Tremblay le découvrent rapidement. Le premier à mentionner cette différence qu'il y a entre le parler québécois et le parler français est Alexis. Lorsqu'il parle à Grand-Louis, il lui explique à quel point ils ont bien été accueillis par Françoise Montagne, celle qui les a hébergés en Bretagne. Toutefois, il souligne la difficulté qu'il avait à la comprendre.

Alexis : Pis une femme terriblement parlante... mais malaisée à comprendre.

Grand-Louis : R'gard donc! Elle parlait vite.

Alexis : Elle parlait vite... pis à peu près comme moi... ses discours... ses discours étaient toujours un peu éloignés l'un de l'autre... qu'on pouvait pas saisir tout à fait c'qu'ça voulait dire.

Grand-Louis : Quand même itou sa parole... sa parole avait pas d'son.

Alexis : Pas l'même langage¹⁶⁶.

Plus tard dans le film, Léopold raconte son voyage à d'autres Coudriens. S'ensuit une grande réflexion sur le langage durant laquelle il souligne que les Français et les Québécois ne parlent pas de la même façon, qu'ils ne nomment pas les choses de la même façon. Il affirme, comme l'a fait Alexis, qu'il ne s'agit pas du même langage¹⁶⁷. Durant cette même partie du film, l'exemple le plus percutant de cette différence de langage est donné par Marie-Paule, la femme de Léopold. Lorsque les Tremblay sont chez Louis Brosse, un agriculteur français, et qu'ils goûtent son boudin frais fait, Léopold essaie de parler à la française, pour être mieux compris de son hôte. La réaction de sa femme, à ce moment, révèle son malaise :

Marie-Paule : J'aime pas que tu parles comme... de même. J'aime que tu parles comme les Canadiens français. Nos Canadiens de chez nous.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 0:57:30 - 0:57:40.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 0:16:20 - 0:16:40.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 1:28:40.

Léopold : Nos Canadiens de chez nous! Alors là!

Marie-Paule : Oui! Notre langue.

Léopold : Mais il me semble que pour me faire comprendre, il faut que je parle un peu comme eux¹⁶⁸.

Cette différence linguistique est symptomatique de l'écart culturel entre la France et le Québec. Les personnages qui visitent la vieille métropole ne se sentent pas français et ont conscience de ne pas utiliser la même variété de langue. Cela illustre que, selon Perrault, la France ne peut être un modèle de référence identitaire pour les Québécois. Bien que leurs origines soient françaises, ces francophones du Canada ont évolué différemment. Le voyage des Tremblay en France montre la rencontre de deux peuples distincts. En ce qui concerne cette distinction, la scène la plus éloquente du film est celle de la fête du cochon. Lors de son voyage, Léopold achète un porc dans un encan français. Tout de suite après, on voit les habitants de l'île en abattre un. Bien qu'il ne doive pas s'agir du même animal, l'enchaînement des scènes le suggère, ou du moins témoigne des origines françaises des Québécois. Par contre, le rituel qui entoure l'abattage de l'animal diffère complètement d'un endroit à l'autre. Cela met en évidence la distance culturelle qui sépare les deux peuples et suggère que le modèle français est inadéquat pour définir la communauté québécoise¹⁶⁹.

Changement de règne

Avec *Le règne du jour*, Perrault propose que les modèles référentiels externes ne sont d'aucune utilité pour définir l'identité québécoise. De plus, il montre une société qui change, qui évolue. Le Québec qu'il dépeint et surtout celui qu'il souhaite construire n'est pas le même que celui d'Alexis Tremblay. Les *règnes*¹⁷⁰ ont changé et pour que cette nation puisse se construire une identité bien définie, elle doit rejeter toutes formes de passéisme et de traditionalisme. Ce changement de *règnes* qui lance le Québec de la Révolution

¹⁶⁸ *Ibid.*, 1:29:35 - 1:29:55.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 0:22:35 - 0:40:00.

¹⁷⁰ « Pour comprendre le titre de ce film - et l'imaginaire qui le commande -, il faut d'abord savoir que le mot "règne", dans le vocabulaire des Tremblay ou Harvey de l'Île aux Coudres n'a rien à voir avec une quelconque royauté, mais qu'il signifie une réalité complexe que la sociologie pourrait décrire comme la culture d'un temps donné avec tout ce qu'elle signifie comme organisation de la vie, ou bien, au sens strict, comme idéologie. En ce sens, *Le règne du jour* c'est "l'air du temps", la "suite du monde" telle qu'elle se déroule en 1965 et telle qu'elle est réfléchiée par une équipe de cinéastes qui veulent écrire l'histoire de leur temps ». Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, op. cit., p. 392.

tranquille vers la modernité¹⁷¹ pousse les personnages de la trilogie de l'Île aux Coudres à s'adapter tant bien que mal, et donne parfois lieu à des confrontations entre eux. Cette tension qui existe au sein des Coudriens est également palpable dans la société québécoise. Le traditionalisme à la Duplessis persiste toujours dans l'esprit des Québécois et il est difficile pour plusieurs de se départir des vieilles mœurs, entre autres en ce qui concerne l'influence de la religion catholique sur la société. Cette difficulté d'adaptation est montrée particulièrement par l'entremise d'Alexis Tremblay. Ce dernier incarne cette partie du peuple qui refuse la nouveauté et se méfie du changement. À travers plusieurs scènes, on le voit en opposition avec son entourage, alors qu'il se fait le défenseur de la tradition. Néanmoins, rappelons que Perrault ne veut pas complètement balayer le passé, ce dernier étant primordial pour définir la nation québécoise. Toutefois, il croit qu'il ne faut pas s'isoler dans les valeurs traditionnelles : le Québec doit bâtir son avenir.

Au contraire de Léopold et de Marie, Alexis est incapable de s'adapter aux « nouveaux règnes », comme il le dit lui-même. Sa femme n'est pas toujours d'accord avec lui, d'ailleurs. Elle à qui une place beaucoup plus grande est faite dans le deuxième film est parfois en totale opposition vis-à-vis de son époux. Pendant qu'Alexis considère que le peuple « est à la folie » et qu'« on vit plus pauvrement qu'on vivait dans c'temps là », Marie trouve qu'elle n'a jamais été aussi bien : « dans tous les cas, Alexis, dans l'fond de l'affaire, je trouve que... on est mieux qu'on a jamais été [...] j'me trouve ben plus heureuse¹⁷² ». C'est qu'Alexis est resté ancré dans le passé, et en souffre, tandis que Marie a su accepter les changements. Cette adaptation au monde moderne se fait partout autour d'Alexis : Grand-Louis remplace son vieux cheval par un tracteur; ses petits-enfants veulent des souvenirs modernes de France, comme une montre; les jeunes s'amuse avec des motoneiges, etc. D'ailleurs, la scène où quelques habitants de l'île, dont Léopold, s'amuse

¹⁷¹ Dans ce contexte, nous définissons « modernité » à partir du livre de Michel Bock : *Quand la nation débordait les frontières. Les minorités françaises dans la pensée de Lionel Groulx*, Montréal, Hurtubise-HMH Itée, 2004. Il s'agit de « l'ensemble des phénomènes économiques, politiques, culturels et intellectuels qui accompagnent le passage de la société "traditionnelle" (c'est-à-dire, pour l'essentiel, rurale et agricole) à l'ère de l'urbanisation et de l'industrialisation ». Cette définition est tirée de : Jean-Philippe Waren, « Petite typologie philologique du "moderne" au Québec (1850-1950) », *Recherches sociographiques*, 46, 3 (septembre-décembre 2005), Québec, Presses de l'Université Laval, p. 519.

¹⁷² Pierre Perrault, *Le règne du jour*, *op. cit.*, 1:02:15 - 1:02:55.

sur leur *ski-doo* témoigne de la frustration d'Alexis et de son refus d'embrasser la nouveauté. Il enrage devant ces inventions qui ne sont que du luxe à ses yeux¹⁷³.

Ce qui est vrai pour le deuxième film du corpus l'est aussi pour les trois films sur l'Île aux Coudres. Nous assistons, par l'entremise de la caméra de Perrault, à la disparition d'un savoir-faire ancien qui n'a plus d'utilité dans le Québec des années 1960. On ne pêche plus le marsouin pour sa viande, mais pour témoigner de la diversité de la faune marine en vendant l'animal à un aquarium; on ne traverse plus l'atlantique pour découvrir un nouveau monde, mais pour retrouver la trace de ses ancêtres; les navires de bois ne sont plus construits par nécessité économique, mais pour servir à des activités de loisir. Il s'agit donc dans ces trois films de la fin du temps des anciens. On laisse place à une nouvelle génération¹⁷⁴. Cependant, l'œuvre de Perrault témoigne de plusieurs tensions liées à ce changement d'autorité entre les « vieux » et les contemporains, c'est-à-dire la génération du cinéaste.

Ceux qui sont attachés aux valeurs anciennes n'embrassent pas facilement le changement. Soulignons que l'intensité des conflits intergénérationnels va en grandissant d'un film à l'autre. Dans *Pour la suite du monde*, la génération des « adultes », Léopold, etc., sont le centre d'intérêt de Perrault. Ce sont eux qui participent activement au projet de pêche aux marsouins. Toutefois, les « vieux » y sont très respectés, entre autres en raison du savoir qu'ils détiennent. Ils ont déjà « tendu la pêche » et rendent possible la transmission des connaissances ancestrales. Dans *Le règne du jour*, l'aura qui entoure des personnages comme Alexis ou Grand-Louis a considérablement diminué par rapport au premier film. Léopold et son père sont constamment montrés en conflit d'opinion sur divers sujets. Par exemple, en France, lorsque les Tremblay assistent Louis Brosse dans sa préparation de boudin et de saucisses avec le porc qu'il vient d'abattre, une discussion est entamée sur ce qu'Alexis appelle, « le règne du gaspille ». Lors de cette dernière, Alexis et

¹⁷³ David Clandfield, *Pierre Perrault and the Poetic Documentary*, Toronto, Toronto International Film Festival et Indiana University Press, 2004, p. 30.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 35-36.

Louis soutiennent que les jeunes préfèrent s'amuser plutôt que de travailler, qu'ils n'ont pas conscience de la valeur de l'argent et préfèrent le gaspiller dans les loisirs.

Alexis : Aujourd'hui ça nous fait plaisir d'avoir de l'argent dans la poche pour le garocher si vous voulez.

Louis Brosse : Ahh! On va faire du... on fait comme on appelle ça, du twist là, du... hein. Ah ça, ça ça tourne ça hein. On y va. Mais la croûte, personne y pense.

Alexis : Ben justement.

Louis Brosse : Moi j'pense d'abord à ça. À ma croûte. Après ben...

Alexis : Nous pareil, la croûte avant la mie.

Louis Brosse : Seulement les jeunes aujourd'hui, faut pas qu'on leur dise [...] i savent rien foutre¹⁷⁵.

Ce qui est intéressant dans cette scène, en plus des propos tenus par les deux agriculteurs, ce sont les interventions de Léopold qui, très rapidement, s'interpose pour prendre la défense des plus jeunes. De par ce fait, il s'oppose à son père et conteste même son autorité.

Léopold : Oui c'est bien ça [...] Et puis ils osent nous dire, ils osent nous dire... vous savez... vous connaissez rien vous autres [...] Ben... il ne faut pas qu'ils aient de misère... la misère que nous avons eue [...] C'est difficile... c'est difficile de dire que [...] Les jeunes... ils sont très instruits, plus instruits que nous [...] Mais... i savent rien foutre... mais aujourd'hui [...] Avec leur crayon, ils sont capables de faire marcher les machines... ils savent [...]

Louis Brosse : Oui, mais quand la mécanique elle va pas toujours marcher. Parce qu'elle marche avec l'électricité, elle marche avec tout ça. La journée qu'ils vont rester en panne. Parce que ça, il n'y a qu'à arriver un p'tit coup dur n'importe où, pis, hein... on peut être quelquefois un an ou deux sans lumière... on sait jamais [...] Alors que c'est qu'i front?

Léopold : Il nous faut craindre ça nous autres. Mais les jeunes le craignent pas, pis ils ont raison¹⁷⁶.

Pendant cette discussion, Alexis se fait constamment couper la parole par son fils. Le rôle d'autorité qu'il tient dans *Pour la suite du monde*, celui de détenteur de sagesse et du savoir ancestral, est nuancé. D'ailleurs, les propos de Léopold l'irritent visiblement. Bien que le spectateur puisse voir des désaccords entre les deux générations de Tremblay dans le premier film, comme lors de la discussion à la forge sur les origines de la pêche aux marsouins¹⁷⁷, jamais une opposition aussi drastique n'a été montrée. Jamais l'autorité

¹⁷⁵ Pierre Perrault, *Le règne du jour*, op. cit., 0:37:15 - 0:38:33.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 0:37:15 - 0:39:25.

¹⁷⁷ Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde*, op. cit., 1:06:46 - 1:15:20.

d'Alexis n'a été aussi lourdement critiquée. Cela illustre le changement de *règne* : la nouvelle génération prend de plus en plus la parole en dépit de l'autorité des anciens.

Dans le troisième film, *Les voitures d'eau*, la confrontation entre les générations s'accroît. Cette fois, Laurent, un navigateur de goélette, questionne et même défie l'autorité des patriarches, particulièrement celle d'Alexis. Plusieurs scènes permettent de voir cette confrontation et visiblement, l'autorité des anciens ne prévaut plus. On peut voir cette accentuation du conflit lors d'une discussion sur les navigateurs d'avant qui, selon Alexis, étaient bien meilleurs : « les navigateurs du temps passé étaient plus navigateurs qu'aujourd'hui [...] Les navigateurs aujourd'hui... on donne un coup de pied dans une bouse de joul puis on fait un navigateur ». À ces propos, Laurent réplique, en se moquant très clairement d'Alexis : « il en avait pas de navigateurs. C'était des branleurs [...] Il en a fait de la navigation dans l'ancien temps. Oui! Ils faisaient trois voyages dans l'été, puis aujourd'hui on en fait soixante et dix. Ils étaient trois semaines sur le même voyage. Ils attendaient le vent »¹⁷⁸.

De plus, dans le troisième film, la jeune génération, celle des *Baby-boomers*, commence à prendre la parole à travers les fils de Laurent. Bien que leur présence soit encore timide, elle marque un changement de focalisation dans le cinéma de Perrault. De fait, dans les deux premiers films, les « jeunes » étaient toujours en marge de l'action et ne prenaient jamais la parole devant la caméra. Or, quand *les voitures d'eau* a été tourné, les premiers *Baby-boomers* entraient dans la vingtaine et leur voix se faisait entendre en force – en nombre – dans la société et sur la place publique. C'est toutefois dans le cinquième film que la caméra va véritablement se braquer sur cette génération. Avec *L'Acadie, l'Acadie?!?*, le cinéaste fait des jeunes les personnages principaux, et les porteurs de ses idées sur la nation.

À la fin des années 1960, ils sont près d'un million, âgés entre dix-sept et vingt-quatre ans, à vouloir participer au développement du Québec, mais ils ne se reconnaissent

¹⁷⁸ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, *op. cit.*, 1:01:20 - 1:02:17.

dans aucun des partis politiques établis. Beaucoup considèrent que la Révolution tranquille n'est pas allée assez loin. Ils réclament un État socialiste et indépendant qui se soucie réellement de la nouvelle génération¹⁷⁹. Pour Perrault, cette génération possède une énergie et une force qui doivent être canalisées pour la construction d'un Québec nouveau, et il se tourne vers eux en consacrant un film entier aux étudiants de l'université de Moncton.

Très rapidement dans le film, on s'aperçoit que les étudiants ne sont pas du tout pris au sérieux par les dirigeants. Lors d'une rencontre à l'Hôtel de ville avec le maire de Moncton, M. Leonard Jones, ce dernier tente de les ridiculiser. Leur but est de réclamer des services municipaux bilingues – plutôt qu'en anglais seulement – mais devant leurs revendications, le maire adopte une attitude paternaliste.

Jones : You're the organiser for the march? Now I'm glad you're here. Just let me give you a bit of fatherly advice, and I say this very sincerely.

Bernard Gauvin : (lors d'une discussion filmée après la rencontre avec le maire): Alors il nous a dit, les étudiants nous autres, notre place c'était d'être aux cours, d'étudier, puis de faire nos devoirs, puis ça se limitait à ça.

Jones : Now, I wish you'd take that advice, take it sincerely, and take it as a father. Ok? Thank you very much for attending and... yes?

Irène : Can I reply on what you have just said? About the students... euh...his place to be is in the classroom?

Jones : Mmmm...

Irène : Well, I would like to point it out that a student is also a social member of New Brunswick...

Jones : Beg your pardon?

Irène : A student is also a social member... of the province, of the country and of the world.

Jones : Well, I don't know what a social member is. But some time when you have time write a book.

Irène : We are learning that at school.

Jones : I learned a lot more at school than that though¹⁸⁰.

Lors de cette confrontation, on comprend rapidement la condescendance du maire à l'égard des francophones, mais aussi des étudiants. À ses yeux, ils ne devraient pas se mêler des affaires publiques, ce qui laisse penser qu'il ne les considère pas comme des citoyens à part entière. Toutefois, les étudiants veulent participer à la vie sociale. Leur simple présence en

¹⁷⁹ Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?* Tome 1 : *L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, *op. cit.*, p. 79.

¹⁸⁰ Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, *op. cit.*, 0:10:10 - 0:16:25.

est la preuve et l'intervention d'Irène Doiron l'illustre parfaitement, « a student is also a social member ». Un conflit générationnel, on pourrait dire une rupture du tissu sociétal, éclate alors au sein de la société du Nouveau-Brunswick. La nouvelle génération, représentée par les étudiants de Moncton, tout en défendant l'usage du français, remet en question les normes traditionalistes du peuple acadien. Ils rejettent surtout les traditions religieuses qui ancrent le peuple dans un conservatisme « endormi ». Il s'agit en effet d'un milieu où des parents autoritaires agissent selon une morale catholique et où le curé exerce une domination sans limites, étant le « seul pouvoir véritablement politique que les Acadiens ont connu ». Ce mode de vie, gouverné par la peur d'être damné, est dénoncé par les étudiants. Comme l'exprime Bernard Gauvin, « on s'est mis à penser et on a rejeté automatiquement un tas de choses¹⁸¹ ».

Nous sommes en pleine Révolution tranquille et les *règnes* changent, comme le montre la progression de la focalisation dans les films de Perrault, des anciens vers la jeune génération. Le peuple doit donc s'adapter aux nouvelles réalités pour se construire un avenir. À la fin du *Règne du jour*, la métaphore de l'horloge illustre ce changement de *règnes*. Une fois de retour à l'Île aux Coudres, Alexis s'aperçoit que l'horloge grand-père qu'il a achetée en France ne fonctionne pas. Devant ce constat, il enrage et veut s'en débarrasser, car elle est maintenant inutile à ses yeux. Dans cette scène, Alexis se sent un peu comme son horloge brisée : inutile, révolu. Cependant, Léopold décide alors d'aller la faire réparer pour qu'elle puisse fonctionner à nouveau. On peut penser que l'horloge – et Alexis, par extension – représente donc, en quelque sorte, les générations passées, les traditions à ne pas oublier. Toutefois, pour que la tradition demeure vivante, l'intervention de la nouvelle génération, représentée par Léopold, est nécessaire : l'adaptation aux nouvelles réalités est nécessaire¹⁸².

Cette adaptation comporte néanmoins son lot de difficultés pour les protagonistes des films de Perrault et pour la société québécoise. Dans *Les voitures d'eau*, le déclin du transport de bois équarri par goélette montre que le changement ne se fait pas sans

¹⁸¹ *Ibid.*, 0:48:20 - 0:52:16.

¹⁸² Pierre Perrault, *Le règne du jour*, *op. cit.*, 1:46:26 - 1:53:55.

difficulté, même pour ceux qui l'approuvent. Ce troisième film est teinté d'un fort pessimisme en ce qui concerne l'avenir de l'industrie navale de l'Île aux Coudres. Laurent Tremblay l'exprime de façon éloquente lorsque, s'adressant directement à Perrault, il lui suggère d'intituler son film *l'agonie lente des goélettes*¹⁸³. De plus, le film se termine avec la mise à feu d'un navire de bois désuet, ce qui souligne la fin d'une époque, mais aussi l'inquiétude des navigateurs face à l'avenir¹⁸⁴. Leur discours rejoint donc celui des étudiants de Moncton : le Québec doit se donner les moyens de s'adapter aux nouvelles réalités socio-économiques et ainsi, construire son avenir. Cela doit d'abord passer par une prise de conscience des éléments qui nuisent au développement de la société.

Prise de conscience du problème économique

Avant la Révolution tranquille, les Canadiens français sont marginalisés dans l'économie québécoise et leur influence progresse très péniblement, voire pas du tout. Le progrès est lent également durant les années 1960. Ce sont, à l'époque, les investissements étrangers qui constituent le moteur de l'économie. Par conséquent, le Québec est dépendant des capitaux étatsuniens et canadiens-anglais. Le revenu moyen des Canadiens français est d'ailleurs nettement inférieur à celui des anglophones, à qui les postes de cadres sont réservés. La langue de l'économie et de l'ascension sociale est l'anglais et une évidente discrimination à l'égard des francophones, pourtant majoritaires en nombre, persiste¹⁸⁵. Au Québec, le salaire moyen des hommes ne parlant que le français équivaut à 52% de celui des anglophones. De plus, la province accuse un sérieux retard de l'amélioration de la qualité de vie comparativement au reste du Canada. Par exemple, avant l'arrivée de Lesage à la tête du gouvernement, on observe un écart de 19% entre le niveau de vie moyen des Québécois et celui des Ontariens.¹⁸⁶ Le premier élément de la prise de conscience à laquelle Perrault invite les Québécois dans son cinéma est donc d'ordre économique, comme l'illustre le déclin de l'industrie du transport naval dans *Les voitures d'eau*.

¹⁸³ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, *op. cit.*, 1:23:33 - 1:23:40.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 1:47:50 - 1:50:28.

¹⁸⁵ Lucia Ferretti, « La "Grande noirceur", mère de la Révolution tranquille? », *loc. cit.*, p. 29-30.

¹⁸⁶ Pierre Fortin, « La Révolution tranquille et l'économie: où étions-nous, que visions-nous, qu'avons-nous accompli? », Guy Berthiaume et Claude Corbo, dir. *La Révolution tranquille en héritage*, Montréal, Boréal, 2011, p. 90-100.

En effet, dans le dernier film de la trilogie de l'Île aux Coudres, Perrault présente le déclin des goélettes. Plusieurs navigateurs parlent des difficultés qu'ils ont à rester compétitifs face à une concurrence étrangère de plus en plus présente et envahissante dans ce secteur économique. Il faut comprendre que cette chute de leur industrie navale n'est pas due à un manque de dynamisme de leur part. Elle est plutôt causée par l'influence omniprésente d'une compétition étrangère, principalement anglophone, et par un manque de soutien de l'industrie locale par le gouvernement. Cette réalité leur est donc imposée et, avec la construction d'un navire à voiles pour Léopold, on constate que les navires de bois ne serviront plus, dorénavant, qu'aux activités de loisir. Ils ne seront plus le moteur économique de l'Île aux Coudres¹⁸⁷. D'ailleurs, Léopold exprime cette idée au début du film en soulignant que bientôt, à l'île, ils ne construiront plus de navire en bois¹⁸⁸. Plus tard, il affirme que les bateaux de fer vont remplacer ceux en bois, mais aussi que l'avenir est réservé aux gros navires appartenant aux compagnies étrangères : « puis dans une époque, dans un avenir assez rapproché, les petits bateaux de fer disparaîtront aussi. Avec le progrès du jour, c'est des gros bateaux¹⁸⁹ ». Cette prédiction de Léopold est partagée par pratiquement tous les personnages mis en scène dans le film. D'ailleurs, Joachim, l'un des navigateurs, conscient des nouveaux enjeux, décide de s'équiper d'un navire moderne. Le problème est que pour faire cette acquisition, il contracte des dettes d'environ un demi-million de dollars. Cela montre que le manque de capital des petits navigateurs comme ceux de l'Île aux Coudres les force à l'endettement s'ils veulent continuer à exercer leur métier à l'ère de la mondialisation¹⁹⁰.

En outre, le problème va beaucoup plus loin que la nécessité de s'équiper avec des navires modernes. L'industrie au complet est lourdement affectée par la compétition internationale. La part du marché des Coudriens diminue constamment d'année en année. Joachim expose ce problème qui pèse beaucoup sur les gens de l'île. Dans un monologue qu'il adresse à la caméra, il compte les dix navires qui sont encore au quai, alors qu'ils

¹⁸⁷ Yves Lever, *Cinéma et société québécoise*, op. cit., p. 34-35.

¹⁸⁸ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, op. cit., 0:05:12 - 0:05:30.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 0:10:52 - 0:11:04.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 0:50:20 - 0:50:28.

devraient être en mer. Selon lui, la raison de ce départ tardif est le manque de contrats¹⁹¹. Les navigateurs prennent conscience, dans ce contexte difficile, qu'ils ne contrôlent pas leur propre économie et que leur mode de vie est en péril. Par exemple, lors de la longue grève des débardeurs de 1966, les navigateurs Coudriens sont coincés au port de Trois-Rivières pendant 39 jours. Dans cette scène d'arrêt forcé, primordiale pour la compréhension du film, les différents navigateurs échangent sur le climat économique et politique du Québec. Ils s'expriment sur les enjeux qui les touchent directement en élargissant le cas de la grève des débardeurs à un problème beaucoup plus large. Encore une fois, l'adaptation à de nouvelles réalités pose problème. Par contre, il ne s'agit pas d'un refus de leur part à se plier à la modernisation dans le secteur du transport naval sur le fleuve Saint-Laurent, mais plutôt d'un petit groupe impuissant devant la mondialisation du marché. Comme le souligne Laurent : « Il y a certainement un malentendu en quelque part; il y a un malaise qui existe certain. Surtout nous autres, dans notre groupe. On est pas représenté par personne. On a pas de chance : notre groupe est pas assez important [...] pour chaque individu de nos cinq, ça représente une somme énorme. Mais auprès des gouvernements? Auprès des compagnies? [...] C'est zéro¹⁹² ». Immédiatement après, un autre navigateur, Paul Anctil, ajoute : « Le gouvernement paye le *storage* dans ce bateau-là, le *Sea Way Queen*, aujourd'hui. Depuis qu'il est attaché ici, là, lui, le gouvernement paye le *storage* dans le bateau. Tandis que toi, va réclamer à qui que ce soit. T'es pas capable de réclamer pour ça¹⁹³ ». Les échanges avec l'équipe de tournage, et entre les navigateurs, mettent en lumière le déséquilibre des forces entre les puissantes compagnies, pour la plupart étrangères, et les petits navigateurs de l'Île aux Coudres. Ces derniers n'ont ni le capital nécessaire pour absorber les pertes liées à la grève, ni l'appui du gouvernement pour compenser ce manque. En d'autres termes, ce que Perrault veut illustrer est qu'à défaut d'un capital suffisant, les entreprises locales perdent le contrôle de leur propre économie. Les petits navigateurs sont mis en marge et dominés par les compagnies anglo-saxonnes et américaines. Cette disproportion des forces économiques en puissance est aussi constatée un peu plus loin dans le film, toujours par Laurent. Lors d'un de ses voyages sur le fleuve, il croise un

¹⁹¹ *Ibid.*, 0:53:12 - 0:53:32.

¹⁹² *Ibid.*, 1:14:55 - 1:15:28.

¹⁹³ *Ibid.*, 1:15:28 - 1:15:45.

navire, le *Vision Control*. En le voyant, il explique, avec beaucoup de pessimisme, comment il est impossible de rivaliser avec ce compétiteur :

La fin des goélettes... regarde oùsqu'elle est...regarde... c'est ça. Eux autres, mon vieux, ils ont été charger ça aux Escoumins ou à l'Île d'Anticoste¹⁹⁴. Il y a six cents cordes dessus... en vrac... Ça leu-z-a pris, pour charger ça, quatre heures. Nous autres... trois jours pour charger cent dix cordes de bois là... à salaire : comment c'que ça coûte au commerçant pour shipper ça? Eux autres ils ont de l'argent, ils s'en fichent! C'est les capitaux qui manquent¹⁹⁵

Notons que les navires – plus modernes et plus imposants – qui sont comparés avec *l'Amanda* de Laurent Tremblay et le *G. Montcalm* de Nérée Harvey ont tous des noms anglophones : *Sea Way Queen*, *Vision Control*, etc. Un peu plus loin dans le film, Joachim parle des profits faramineux de l'*Anglo-Canadian Pulp*, enregistrée en Angleterre. Ensuite, Laurent croise le *Humberbrook*, enregistré à Montréal, mais également d'origine anglaise. Puis, Laurent évoque un autre navire, irlandais, qui sillonne le Saint-Laurent. Le propos de Perrault, en montrant l'omniprésence de ces navires anglo-saxons sur le fleuve, est que les moteurs de l'économie ne sont pas québécois. C'est la domination des compagnies anglophones.

Le constat que font les navigateurs face à ces nouvelles réalités économiques concerne d'abord les effets néfastes de la mondialisation et de l'ouverture des marchés. Laurent souligne le problème lors de la grève des débardeurs. En lisant le journal, il apprend que la grève tire à sa fin, mais que la priorité de déchargement est donnée aux navires dont les cargaisons sont destinées à l'Exposition universelle de 1967 : « Nous autres, on parle jamais de nos cargaisons de bois de pulpe, c'est ben drôle! L'Expo, ça presse ça. C'est international! Nous autres, le local là, des p'tit gars comme nous autres, on parle pas de nous autres jamais! Ça prouve l'importance qu'on peut avoir auprès de ces compagnies-là¹⁹⁶ ». Laurent critique donc l'État, qui fait fi de l'économie locale et préfère promouvoir le Québec à l'étranger. Sur le plan économique, ce choix provoque un certain malaise, que Perrault veut souligner. De plus, plusieurs personnages, comme Joachim,

¹⁹⁴ L'île d'Anticosti.

¹⁹⁵ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, op. cit., 1:35:05 - 1:35:30.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 1:21:50 - 1:22:25.

comprennent assez rapidement que la disparition prochaine des goélettes et de leur industrie navale est liée à cette même mondialisation :

Il y a toutes sortes de manières pour enrayer le chômage. Les compagnies qui nous exploitent, vois-tu, ils éliminent le *truckage* en passant leur bois par la rivière; quand c'est rendu près du quai, ils font ça dans les *floums* ; puis ils chargent des bateaux, des barges d'Europe... lousse! Pour ne pas que le bois soit arrimé; puis ils vont *domper* ça avec des *clams* à leur moulin; puis quand vient l'automne, c'est marqué sur le journal: "*Anglo-Canadian Pulp* a inscrit cent quatre-vingt-cinq millions en Angeterre". Ils seraient mieux d'en inscrire quinze de moins puis nous laisser le transport pour qu'on puisse vivre étou, nous autres. On est des payeurs de taxes dans la province¹⁹⁷.

Les navigateurs prennent conscience de la part importante que prend l'économie dans cette nouvelle réalité qui les englobe. À plusieurs reprises, les hommes font référence à la domination de leur monde par l'argent, et ce, toujours avec pessimisme : « si on veut garder un peu d'amour, c'est le temps d'y voir parce que tout va s'en aller avec l'argent¹⁹⁸ »; « ben... c'est l'argent qui est au boutte, tout l'temps¹⁹⁹ »; « Les bateaux! la navigation aujourd'hui! ça s'appelle "vite" comme tous les autres ouvrages [...] faut que ça marche. C'est l'argent qui compte²⁰⁰ ». Ces quelques réflexions tirées de différents moments du film soulignent l'urgence d'agir en matière d'économie avant que l'industrie locale disparaisse. Laurent est d'ailleurs lucide quant aux lacunes des navigateurs coudriens : « Ce qu'on sait pas là, c'est la finance. Ce qu'on a pas. On l'sait, mais on l'a pas. Pis j'pense ben qu'on l'aura jamais à part de ça²⁰¹ ».

Nous avons vu que les Coudriens n'ont pas les moyens de rivaliser avec cette nouvelle compétition, en raison du manque de capitaux et de l'absence de soutien de l'État. Avec cette prise de conscience du problème économique, on voit apparaître un nouvel aspect du discours de Perrault qui s'accentuera dans les deux derniers films du corpus : la révolte²⁰².

¹⁹⁷ *Ibid.*, 1:36:03 - 1:36:45.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 1:13:26 - 1:13:32.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 1:21:17 - 1:21:22.

²⁰⁰ *Ibid.*, 1:06:52 - 1:07:10.

²⁰¹ *Ibid.*, 1:32:12 - 1:32:21.

²⁰² Michel Brûlé, *op. cit.*, 1974, p. 86.

Bien que ce soit principalement à travers *Les voitures d'eau* que Perrault exprime le malaise qui existe par rapport au développement du Québec des années 1960, la critique de la réalité économique est observable, dans une moindre mesure, dans l'ensemble du corpus. Par exemple, dans *L'Acadie, l'Acadie?!?*, on voit clairement que l'élément déclencheur des grèves étudiantes est l'augmentation des frais de scolarité et le manque de financement à l'Université de Moncton. Dans ce film, les grévistes soutiennent que l'augmentation des frais de scolarité provoque une diminution du nombre d'inscription à l'université. Ce qui entraîne obligatoirement une baisse de subsides pour l'établissement. Or, l'accès des francophones, qui sont généralement les plus pauvres de la province, à une éducation supérieure dépend de la viabilité de l'Université de Moncton, et d'une accessibilité plus démocratique. Toutefois, notre cinéaste ne s'arrête pas qu'aux problèmes économiques. Tout comme chez les Acadiens, la réalité des Québécois est intrinsèquement liée à quelque chose de beaucoup plus large, de beaucoup plus global. La base même de ces problèmes réside dans la réalité sociopolitique de la Révolution tranquille qui, selon Perrault, nuit au développement du Québec, et ce, malgré les efforts mis de l'avant par les libéraux de Lesage. L'infériorité économique des Canadiens français est donc directement liée au système politique en place.

Prise de conscience du problème sociopolitique

La réalité qui est dépeinte dans *Les voitures d'eau* engendre pour les Coudriens le sentiment d'être abandonnés par l'État. De façon consensuelle, les navigateurs accusent l'État de privilégier la haute finance et les grosses compagnies étrangères. Le système en place est donc responsable de leur calvaire, « c'est une question politique²⁰³ ». Ce ressentiment envers l'État vient du fait que malgré le célèbre discours prononcé par Lesage en 1962 sur le thème de la nationalisation de l'hydroélectricité, les Coudriens, et par extension les Québécois, ne sont pas maîtres chez eux. Ce qui ressort des films de Perrault, particulièrement avec *Les voitures d'eau* et *Un pays sans bon sens*, est que les protagonistes ne se sentent pas en contrôle. Leur sort est depuis trop longtemps entre les mains d'intérêts

²⁰³ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, op. cit., 1:26:33.

étrangers. Toujours dans *Les voitures d'eau*, Joachim souligne l'incohérence de la situation. L'industrie du transport naval est en déclin à l'Île aux Coudres et le gouvernement ne fait rien pour aider les navigateurs : « c'est pas normal. Faut absolument qu'on soit aidés dans ce domaine-là, c'est notre province! C'est notre pays! C'est icitte que nos pères sont venus au monde²⁰⁴ ». Ce cri de détresse traduit le sentiment d'impuissance qui habite le protagoniste. Ce sont les pouvoirs externes qui occupent toute la place et qui dominent le territoire économique et politique pendant que le peuple québécois est mis à l'écart.

La déception découlant du contexte sociopolitique entraîne ce qui est montré par Perrault comme un sentiment de dépossession. Les Québécois ne peuvent contrôler leur économie et les instances politiques sont pieds et mains liés par la haute finance étrangère. La nation est ainsi empêchée de prendre possession de son territoire, et ne peut donc ni s'affirmer, ni se développer. Perrault le montre en ouverture de son quatrième film, *Un pays sans bon sens*. Dans la première scène du film, le spectateur peut voir Didier, Yolande – la femme de Perrault – et l'équipe de tournage, dans Charlevoix, en train d'observer les oies. Voulant s'approcher, ils remarquent que la berge est un terrain privé. Ils n'y ont pas accès²⁰⁵. Cette scène suggère une métaphore qui, d'entrée de jeu, donne le ton du film. Les Québécois vivent sur un territoire qui ne leur appartient pas. Ils n'en sont que des spectateurs²⁰⁶. Les films de Perrault laissent entendre que ce sentiment de dépossession vient de la précarité d'un mode de vie mourant. Ce motif, qui est d'ailleurs récurrent dans le corpus analysé, est illustré par les goélettes des *Voitures d'eau*, mais aussi par les chasseurs et portageurs amérindiens, par le draveur acadien et le marin breton ivre, tous protagonistes d'*Un pays sans bon sens*²⁰⁷. Dans ce même film, une autre métaphore d'un peuple dépossédé de son territoire, l'image des caribous errants, affrontant le climat rude pour survivre, renforce également cette idée. Ces derniers ont été repoussés au Nord par l'activité humaine et Perrault montre plusieurs scènes d'une équipe de biologistes qui tentent de réinsérer l'animal dans son habitat naturel. Selon Michel Brûlé, la métaphore du caribou peut être comprise de trois manières. Le retour à l'habitat naturel peut symboliser les

²⁰⁴ *Ibid.*, 0:53:28 - 0:53:26.

²⁰⁵ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 0:00:40 - 0:02:40.

²⁰⁶ Michel Brûlé, *op. cit.*, p. 92.

²⁰⁷ David Clandfield, *op. cit.*, p. 42.

Québécois en marche vers la terre promise, surtout si l'on considère que le film cherche à comprendre dans quel contexte les Québécois peuvent se développer et évoluer en tant que nation. Deuxièmement, ils peuvent être l'image des Amérindiens traqués et impuissants devant les sociétés industrielles. Ces peuples qui ont perdu ce qui leur appartenait et qui cherchent toujours, en vain, leur pays. Enfin, « les caribous sont condamnés à l'errance. Ils ont perdu à tout jamais le pays. C'est le cruel exemple du sort qui attend ceux qui ne peuvent intervenir dans l'histoire²⁰⁸ ». Dans les trois cas, c'est néanmoins toujours la même idée qui est exprimée : une nation qui perd son identité et son pays est condamnée à disparaître.

À travers ces nombreux exemples, Perrault veut faire prendre conscience au peuple québécois qu'il y a un problème d'ordre politique qui empêche la société d'évoluer et de s'épanouir. Ce dernier concerne la place qu'occupent les francophones. Avec *L'Acadie, l'Acadie?!?*, il est analysé en détail. Le sous-financement de l'Université découle directement du fait que les francophones sont au Nouveau-Brunswick, de façon générale, plus pauvres que les anglophones. Les étudiants ont donc comme but avoué de réveiller le peuple acadien et de lui faire prendre conscience de la situation. L'étudiant Bernard Gauvin l'exprime très bien, et ce, à deux reprises durant le film;

... les Acadiens sont tout simplement très dociles, ils sont habitués à se laisser manger la laine sur le dos; ils sont tellement habitués que pour eux autres c'est devenu chose normale. Ils s'en rendent même pas compte à des moments donnés. Alors c'est notre travail, je crois, les étudiants de les faire s'en rendre compte qu'il y a des injustices qui existent puis qu'il faut qu'ils revendiquent leurs droits [...] il y a une certaine coquille à casser, puis une fois que les Acadiens ont cassé cette coquille-là, ils feraient n'importe quoi [...] On peut les aider à casser la coquille, ils vont la casser cette coquille-là, ils sont en train de le faire²⁰⁹.

Le rôle que se sont attribué les étudiants est aussi celui que Perrault s'est donné en faisant ce film. Les grèves étudiantes et leurs revendications ont pour but d'éveiller les Acadiens, tout comme le film a pour but de montrer aux Québécois comment les Canadiens français sont perçus et considérés lorsqu'ils ne sont pas en situation de majorité et à quel point la

²⁰⁸ Michel Brûlé, *op. cit.*, p. 109.

²⁰⁹ Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, *op. cit.*, 0:52:51 - 0:59:32.

défense de leurs intérêts est cruciale à leur survie. Toutefois, plusieurs étudiants soutiennent que l'appauvrissement des francophones est une conséquence de leur asservissement et de leur « lâcheté ». Il dénonce entre autres les membres de l'élite acadienne, qui, parce qu'ils sont plus préoccupés par leurs intérêts personnels que par ceux de la collectivité, sont en partie responsables de la perpétuation de ces inégalités entre francophones et anglophones²¹⁰.

Dans *L'Acadie, l'Acadie?!?*, une opposition entre deux groupes ethnoлингuistiques est d'abord mise de l'avant. La marche des étudiants à l'Hôtel de Ville est d'ailleurs un bel exemple de cette opposition lorsque l'on voit et entend des anglophones huer et mépriser les étudiants francophones, pendant que ceux-ci luttent pour le bilinguisme dans l'administration municipale de Moncton. Même l'échevin Léonide Cyr se fait couper la parole par le maire Jones lorsqu'il tente de souligner les tensions qui existent entre anglophones et francophones²¹¹. Dans les autres films de Perrault, plusieurs scènes donnent à voir le ressentiment que les francophones peuvent avoir à l'égard des anglophones, dominants. Dans *Les voitures d'eau*, un navigateur les qualifie de « maudite gang de blokes de viarge²¹² ». Dans *Le règne du jour*, une discussion sur le « sang français » entre Grand-Louis et Alexis montre que dans leur conception du monde, une différence entre anglais et français est évidente et pour ces deux patriarches, les Coudriens ne sont pas anglais. Grand-Louis va encore plus loin en soulignant que « c'est pas fort un anglais »²¹³. Ces différents passages exposent les tensions entre les deux groupes, mais surtout une réalité que Perrault veut faire comprendre aux spectateurs : celle de la domination des anglophones, même au Québec.

Il faut toutefois comprendre que le discours de Perrault ne s'arrête pas à la simple dénonciation d'un conflit ethnoлингuistique. Il va plus loin, montrant des tensions sociales à divers niveaux, et puis formulant un véritable projet de société qu'on pourrait qualifier de progressiste.

²¹⁰ *Ibid.*, 0:56:53 - 0:59:00.

²¹¹ *Ibid.*, 0:05:05 - 0:07:23.

²¹² Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, *op. cit.*, 1:38:11 - 1:38:13.

²¹³ Pierre Perrault, *Le règne du jour*, *op. cit.*, 1:54:45 - 1:55:10.

Dans *L'Acadie, l'Acadie?!?*, les étudiants assistent à un *meeting* loyaliste, et ce, toujours dans le but de faire valoir les droits des francophones. Par contre, à travers les échanges filmés par Perrault, il est possible de déduire que les frictions vont plus loin qu'un simple conflit linguistique entre anglais et français. Il s'agit également de montrer les tensions entre conservatisme – les loyalistes – et progressisme – les étudiants. D'ailleurs, une personne assistant à la réunion affirme qu'à son avis le biculturalisme est synonyme de communisme – le ton de sa voix et le contexte permettent de comprendre que selon lui le mot est connoté négativement. Ce qui indique que le biculturalisme est perçu par cette personne comme une menace à la stabilité sociale : « I invite the rest of Canada to come and look at New Brunswick and look at me back and see if they can take it... see if they want it, see if they want biculturalism... communism... It's all one and the same damn thing²¹⁴ ». Ce passage du film montre que la lutte pour le droit des francophones doit aussi passer par une lutte contre un conservatisme de la fermeture et de la peur de l'autre, toujours très présent, au Nouveau-Brunswick comme au Québec. D'ailleurs, un des étudiants souligne au début de l'assemblée loyaliste que leur présence se justifie par la promotion du bilinguisme et leur opposition à une idéologie, celle des loyalistes, qu'ils trouvent beaucoup trop conservatrice. Il y a donc, à travers cette jeune génération, une opposition entre une droite conservatrice et la gauche progressiste qui existe et que Perrault montre. Cette opposition se manifeste entre autres avec celle qu'il y a entre Michel Blanchard et Ronald Lebreton, président de l'Association des Étudiants de l'Université de Moncton. Dans les deux cas, nous avons affaire à des étudiants militant pour les droits des Acadiens. Par contre, aux yeux des autres étudiants, comme Michel Blanchard ou Irène Doiron, Lebreton incarne ces mêmes valeurs conservatrices de l'élite acadienne. De par son discours diviseur, il est perçu et montré comme l'Acadien qui ne veut pas déranger l'ordre établi par l'establishment anglophone du Nouveau-Brunswick. Les extraits qui nous présentent cet étudiant nous permettent de l'associer à cette droite conservatrice qui est dénoncée. De son côté, Blanchard est plutôt associé au peuple acadien. Il parle régulièrement d'union contre l'élite et d'action collective à entreprendre pour les droits des Acadiens. Il est d'ailleurs le leader de l'occupation du pavillon des sciences et de

²¹⁴ Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, *op. cit.*, 0:07:45 - 0:08:00.

l'administration de l'Université de Moncton en 1969. Il s'agit donc, dans ce film, au-delà du débat linguistique, de la représentation d'une lutte entre classes sociales, un discours typiquement de gauche.

L'opposition entre la droite (Lebreton) et la gauche (Michel), l'opposition entre l'élite et le peuple acadien laisse entrevoir un important conflit entre ceux qui, malgré tout, savent s'accommoder d'une situation pénible et ceux qui cherchent, encore à tâtons, à modifier fondamentalement les conditions d'existence d'une telle situation. Pour la première fois dans les films de Perrault, il y a une relation conflictuelle (encore latente) au sein d'un même groupe ethnique. On assiste à la modification du concept de classe ethnique en celui de classe sociale²¹⁵.

Pour que les Québécois prennent conscience des problèmes sociopolitiques qui nuisent à leur développement, Perrault a donc progressivement mis de l'avant un discours à la fois souverainiste et révolutionnaire. Ce dernier est très présent chez les intellectuels des années 1960. Dans les années 1950, d'ailleurs, plusieurs penseurs se réunissent autour de la revue *Cité libre*. Toutefois, les sociologues Jean-Philippe Warren et Martin Meunier ont observé que la branche la plus radicale de ce regroupement – Pierre Vadeboncœur, Marcel Rioux, Fernand Dumont – s'est catégoriquement tournée vers le séparatisme. Ces intellectuels à penchant socialiste qui travaillent de près avec Pierre Elliott Trudeau, entre autres, deviendront par la suite d'ardents défenseurs de la souveraineté politique. Il faut comprendre que le contexte mondial, avec les différents mouvements de décolonisation comme à Cuba ou en Algérie, se prête au mariage entre nationalisme et socialisme. À la suite de la diffusion des écrits de penseurs de la décolonisation comme Albert Memmi ou Frantz Fanon, le terme colonisé est de plus en plus employé pour désigner les Canadiens français. Un lien direct entre répression du prolétariat par l'élite bourgeoise et domination impérialiste d'une nation colonisée est présent dans l'esprit de ces penseurs qui, dans les années 1960, contribuent au développement du mouvement néo nationaliste²¹⁶. Pierre Perrault n'est pas étranger à ces courants de pensée et le discours révolutionnaire prend une place importante dans ses films à partir des *Voitures d'eau*.

²¹⁵ Michel Brûlé, *op. cit.*, p. 130.

²¹⁶ Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, « De la question sociale à la question nationale : la revue *Cité libre* (1950-1963) », *Recherches sociographiques*, 39, 2-3 (mai-décembre 1998), p. 291-316.

Dans le troisième *opus* de la trilogie de l'Île aux Coudres, comme nous l'avons montré, il s'agit principalement d'une prise de conscience qu'il y a un blocage sur les plans économique et politique. Toutefois, l'idée d'une possible révolution n'est pas encore proposée par les protagonistes du film, bien que l'on puisse sentir une certaine rage dans leurs échanges. Toutefois, lorsque Perrault tente de répondre à la question *What does Québec wants* avec *Un pays sans bon sens*, on constate l'introduction ou l'arrivée d'idées révolutionnaires chez les personnages. Plusieurs réalisent qu'ils ont été exploités sur plus d'une générations et qu'ils subissent encore cette exploitation. De plus, cette prise de conscience est accompagnée d'une très forte détermination à prendre le contrôle du territoire, mais aussi se munir des moyens pour y parvenir. Le discours tenu prône même parfois la violence. Ce dernier élément apparaît pour la première fois dans le quatrième film de Perrault. Par exemple, André Lepage, un mécanicien de Sept-Îles, s'exprime ainsi : « il se passera c'qu'i voudra. On fera pas pire que nous... ils feront pas pire que nous enterrer, d'abord faut toute aller dans c'trou-là. S'il faut se battre on se battra. S'il faut! Quand même que j'ai cinquante-huit ans, s'il faut prendre la carabine on la prendra câline! N'importe quoi. J'sus décidé à tout faire moi²¹⁷ ». Vers la fin de ce même film, Léopold tient pour la première fois en quatre films ce même discours : « à moins d'une révolution, on peut pas se débarrasser des Anglais [...] Par la force on est capable²¹⁸ ».

Cette même radicalisation est présente dans *L'Acadie, l'Acadie?!?* Tout d'abord, après leur amer passage à l'Hôtel de Ville, certains étudiants réagissent en allant livrer une tête de cochon au maire Jones²¹⁹. Voyant que leurs revendications ne sont pas prises au sérieux et qu'il n'y a aucune ouverture de la part du gouvernement ou de l'administration, ils décident d'aller plus loin dans leurs moyens de pression. Les étudiants occupent alors le pavillon des sciences et de l'administration de l'Université de Moncton, en janvier 1969. Bernard Gauvin explique dans ses mots cette radicalisation des actions étudiantes : « si on voit un peuple en voie d'anéantissement pis que le seul moyen de les sauver c'est par la violence, ben moi je suis pour la violence à ce moment-là, même si ça me plait pas²²⁰ ».

²¹⁷ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 1:26:05 - 1:26:30.

²¹⁸ *Ibid.*, 1:51:37 - 1:51:58.

²¹⁹ Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, *op. cit.*, 0:22:55 - 0:28:30.

²²⁰ *Ibid.*, 1:13:26 - 1:13:42.

En montrant des discours qui deviennent progressivement révolutionnaire, Perrault veut faire prendre conscience que le blocage économique est directement lié au contexte sociopolitique du Québec des années 1960. Les Québécois ne sont pas maîtres chez eux. Ils ne contrôlent ni leur propre économie ni leur propre territoire, car l'élite financière priorise l'arrivée de capitaux étrangers plutôt que d'investir dans le développement d'une économie locale. Cela appauvrit les plus pauvres qui sont, très souvent, les francophones. Le cinéaste veut donc faire comprendre cette réalité à ses contemporains. Selon Perrault, pour que la société québécoise puisse se développer et s'épanouir convenablement, elle doit se donner les outils nécessaires, mais aussi un cadre adéquat. Il remet donc en question les fondements du système politique en place. Selon lui, ce qui nuit à l'épanouissement de la société québécoise est le fédéralisme canadien. Ce dernier empêche les Québécois d'atteindre leur plein potentiel.

Échec du fédéralisme canadien

Aux yeux de Perrault, le Canada et le Québec sont deux pays différents. Le cinéaste a conçu *L'Acadie, l'Acadie?!* de cette façon. Ce cinquième film est une démonstration du fait que le fédéralisme canadien ne fonctionne pas pour les francophones. Il commence avec la déportation des Acadiens en 1755 par les Anglais et se termine par, comme le dit Irène Doiron : « le dépeuplement de l'Acadie. La dispersion [...] autrement mieux organisée qu'avant²²¹ ». Le lien que propose Perrault entre ces deux événements qui encadrent le film montre la cassure entre les deux peuples, cassure qui signifie que le système fédéraliste canadien ne peut contribuer à l'épanouissement de la culture francophone. Le problème réside donc directement dans la constitution canadienne et dans l'ensemble des promesses qui non pas été tenues. « [C]'est là la quéqsion²²² », renchérit Lepage, de Sept Îles dans *Un pays sans bon sens*. La constitution, n'a jamais pris en considération les francophones. Pour cette raison, l'Acte d'Amérique du Nord britannique est un sujet qui revient à plusieurs reprises dans ce quatrième long métrage. Par exemple, un segment du film est consacré à une visite de René Lévesque à Winnipeg pour éclairer les Manitobains sur la constitution canadienne et le souverainisme québécois. Une scène tournée lors d'une conférence de

²²¹ *Ibid.*, 1:52:45 - 1:53:00.

²²² Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 0:58:00.

Lévesque montre les tensions dans la salle. De plus, lorsqu'un étudiant interroge directement ce dernier sur la place des francophones au Canada, la caméra montre le désaccord évident entre l'étudiant et Lévesque, suggérant ainsi un parallèle sur les relations entre francophones et anglophones concernant les questions de la fédération canadienne²²³. De même, dans *Les voitures d'eau*, le navigateur Éloi aborde le sujet de la constitution : « ... faut commencer à changer la constitution [...] Mais que le monde soye réveillé là, les choses vont s'arranger. La province de Québec, elle a passé comme une province sous la table... tout le temps... depuis la confédération²²⁴ ». Donc, par l'entremise des propos de Lesage, Lévesque et Éloi, Perrault exprime que, selon lui, l'essentiel du problème de la constitution réside dans la non-reconnaissance des Canadiens français comme peuple fondateur, par l'État fédéral. Le cinéaste souhaite montrer que les Canadiens français et les Canadiens anglais forment deux nations distinctes qui ont de la difficulté à se comprendre mutuellement. De par leur position minoritaire au sein du Canada, les francophones sont incapables de faire valoir leurs droits et ne peuvent s'adapter à une réalité, anglophone, qui n'est pas la leur. Les francophones sont donc réprimés au nom de l'unité canadienne. Le meilleur exemple de ce problème est donné par le Manitobain Chaillot. À défaut de trouver un environnement propice à son développement personnel dans sa province, il quitte pour Paris. Là, il pourra au moins vivre en français. Comme les étudiants acadiens qui quittent le Nouveau-Brunswick à la fin du film *L'Acadie, l'Acadie?!?*, il quitte le Canada anglais. Autrement, il fera face à l'assimilation linguistique, comme c'est le cas pour les Amérindiens et les Bretons. L'image récurrente des caribous capturés dans *Un pays sans bon sens* nous renvoie à ce piège de l'assimilation. Ces derniers, ayant perdu leur territoire, dépendent pour survivre de la bonne volonté de l'espèce humaine, dominante, de même que l'assimilation linguistique est liée à une domination économique²²⁵.

Le fédéralisme canadien s'avère donc un échec lorsqu'il s'agit de fournir un cadre propice au développement des francophones. Le Canada ne peut protéger la langue qui permet aux Québécois, comme aux autres Canadiens français, de se nommer. Toujours dans

²²³ *Ibid.*, 01:08:40 - 01:10:30.

²²⁴ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, *op. cit.*, 1:38:50 - 1:39:10.

²²⁵ David Clandfield, *op. cit.*, p. 53.

le quatrième film, les souris sont une autre métaphore du peuple québécois. Comme le montre Didier, le milieu écologique dans lequel elles se trouvent peut être néfaste pour leur épanouissement et causer un manque de maturation. L'échec de leur développement peut donc s'expliquer par le cadre de vie qu'on leur fournit²²⁶. Dans le cas des Québécois, l'État fédéral devient un milieu non propice au développement de ses habitants. Selon le sociologue Fernand Dumont, la constitution canadienne n'a jamais réussi à unir les deux peuples fondateurs au sein d'une même communauté politique. Cet échec est causé par l'indéracinable question nationale québécoise. De par sa culture et son histoire, cette nation ne peut s'effacer et se dissoudre pour rejoindre le Canada anglais comme le propose la politique canadienne. Selon Dumont, et également selon Perrault, le Québec doit par conséquent se tourner vers l'indépendance²²⁷.

Ces questions de cohabitation des deux langues et des deux peuples fondateurs ont poussé Perrault à s'interroger sur le biculturalisme et le bilinguisme. Le sujet est d'ailleurs omniprésent dans la sphère publique, à l'époque. En 1963, le gouvernement fédéral de Pearson lance une commission royale d'enquête, la Commission Laurendeau-Dunton, pour comprendre comment le bilinguisme et le biculturalisme peuvent s'appliquer au Canada. De plus, à la fin de la décennie, c'est au tour de Pierre Elliott Trudeau de mettre de l'avant ses politiques de multiculturalisme. Toutefois, selon Gérard Bouchard, l'approche multiculturelle convient au Canada anglophone et non à son segment francophone, concentré majoritairement au Québec. En effet, le biculturalisme canadien revient à faire passer les francophones du double statut de peuple fondateur et de nation à celui de simple groupe ethnique²²⁸. Ce sentiment est partagé par Perrault et également par les étudiants acadiens de *L'Acadie, l'Acadie?!?* Au tout début du film, Bernard Gauvin donne le ton en stipulant que : « l'harmonie qui existe, c'est en autant que les francophones acceptent de ressembler aux Anglais. Ça se limite à ça. Sans ça, il y a pas d'harmonie²²⁹ ». Déjà, il se montre très pessimiste vis-à-vis du bilinguisme et du biculturalisme en soulignant que les

²²⁶ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit. 0:51:42 - 0:51:55.

²²⁷ Jacques Beauchemin, « Fernand Dumont, 1971 et 1995 », loc. cit., p. 74.

²²⁸ Gérard Bouchard, Alain Finkielkraut et Thierry Hentsch, « Débat: Qu'est-ce qu'une nation? », Michel Seymour, dir. *Nationalité, citoyenneté et solidarité*, Montréal, Liber, 1999, p. 469.

²²⁹ Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, op. cit., 0:06:48 - 0:07:00.

Anglophones n'accorderont jamais davantage de droits aux francophones. Plus tard, Gauvin revient sur ses propos, et les pousse encore plus loin. Il qualifie le fédéralisme « d'utopie » et le bilinguisme de « bouillie pour les chats ». Les actions qu'il pose dans le cadre des manifestations étudiantes ont pour but avoué de montrer aux Québécois que le fédéralisme canadien ne fonctionne pas. L'intérêt de Perrault envers cet étudiant et son point de vue est révélé par l'omniprésence de ce dernier dans le film. Gauvin partage les idées de Perrault, et les articule très clairement devant la caméra :

Pour moi... je revendique pour du français, je sais que si je vas à l'Hôtel de Ville gueuler pour du bilinguisme... d'abord je crois pas au bilinguisme... Si je vas à l'Hôtel de Ville gueuler pour du bilinguisme, et ben... je sais que j'en obtiendrai pas pis même si j'en obtenais, je me demande ce que ça vaudrait. Je saurais probablement pas quoi en faire. Je sais pas s'il y a de la place pour ça. Je fais ça pour montrer aux Québécois que justement l'utopie de croire qu'un Canada... le fédéralisme tel que le conçoit Pierre Elliott Trudeau par exemple, c'est une utopie. Je fais ça pour montrer aux Québécois que le bilinguisme c'est de la bouillie pour les chats. Qu'il est temps qu'ils déniaient, les Québécois²³⁰.

En somme, nous avons vu dans ce deuxième chapitre que Perrault veut faire comprendre à ses contemporains que la nation québécoise n'est pas en contrôle de sa propre destinée. Si elle veut être mesure de se développer et d'atteindre son plein potentiel, elle doit prendre conscience des éléments qui nuisent à son épanouissement. Tout d'abord, elle doit se sortir du carcan traditionaliste et conservateur qui a longtemps caractérisé le nationalisme canadien-français. Pour ce faire, elle doit rejeter les référents externes et s'affirmer en tant que nation, puis s'ancrer dans le présent et élaborer un projet collectif. Ensuite, les Québécois doivent prendre conscience du retard économique qu'ils accusent par rapport au reste du pays et surtout, ils doivent comprendre ce qui explique cette stagnation. Finalement, Perrault montre à ses concitoyens que le manque de développement économique est dû à un problème plus large, d'ordre sociopolitique. L'État n'est pas en mesure, malgré les promesses de Lesage en 1960, de donner le Québec aux Québécois. Malgré les nombreuses réformes effectuées par les libéraux de Lesage, Perrault considère que le système fédéraliste a toujours empêché les Québécois de contrôler leur territoire et leur économie. Il propose donc, dans ses films, de mettre en place en projet d'indépendance

²³⁰ *Ibid.*, 1:00:44 - 1:01:30.

nationale. Dans le troisième et dernier chapitre de ce mémoire, nous allons voir de quelle façon il envisage ce projet collectif.

Élaboration du Pays

*Je cherche pas une patrie, mais un pays; il y a
quelque chose d'infiniment plus poétique
et émotif dans le mot Pays.*

Pierre Perrault²³¹

Mise en place du projet d'indépendance

Après avoir constaté que le fédéralisme canadien n'est pas apte à permettre aux francophones d'atteindre leur plein potentiel socialement, économiquement et culturellement, Perrault élabore son projet de société. L'indépendance politique du Québec est, aux yeux de Perrault, la meilleure solution pour l'épanouissement du peuple québécois. Son but est de provoquer, notamment grâce à ses films, le réveil collectif qui va permettre à la société québécoise d'atteindre cet objectif. Comme le souligne Bernard Gauvin en ce qui concerne les Acadiens : « il n'y a qu'une coquille à casser ». Pour le cinéaste, le même principe s'applique aux Québécois. Lorsqu'il parle d'Alexis Tremblay, il souligne que ce dernier attend toujours les trois navires qui vont « reprendre le Québec des mains de l'envahisseur ». Aussi fédéraliste qu'Alexis puisse être, il rêve néanmoins d'une délivrance. À cela, Perrault ajoute qu'« il y a un chemin que les intellectuels vont parcourir plus facilement qu'Alexis. Mais le jour où Alexis aura compris il ne se contentera pas d'écrire des articles dans les journaux. Il n'aura d'autre défense que sa colère²³² ».

L'ensemble du corpus analysé s'articule donc autour de la question du pays. Plus précisément, selon l'historien Yves Lever, dès le premier film, « c'est de l'occupation et de la transformation, par les Québécois, du Québec en un pays indépendant et libre » dont il est question. Chacun des films traite d'un aspect de ce problème et de la solution qui est envisagée par Perrault²³³.

²³¹ Fonds Pierre Perrault, P 319/D/7, 12, Québec, Université Laval.

²³² Fonds Pierre Perrault, P 319/D/7, 12, Québec, Université Laval.

²³³ Yves Lever, *Cinéma et société québécoise, op. cit.*, p. 48.



Il faut comprendre que Perrault est, en quelque sorte, un des ambassadeurs d'un mouvement qui, né lors de la décennie précédente, prend progressivement de l'ampleur au cours des années 1960. En 1957, Raymond Barbeau lance le mouvement indépendantiste de droite : l'Alliance laurentienne. Cette première organisation politique ouvertement séparatiste fait la promotion des valeurs conservatrices et traditionalistes propres aux mouvements nationalistes de l'époque. Toutefois, certains de ses membres les plus influents, André d'Allemagne et Marcel Chaput, quittent pour tendre vers un idéal davantage socialiste et forment le Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN) en 1960. Parallèlement à la fondation du RIN, plusieurs groupes indépendantistes de gauche apparaissent pour dénoncer la « situation coloniale du Québec dans le régime fédéral ». Pensons à l'arrivée du FLQ en 1963 ou à la fondation de la revue *Partis pris* la même année, en plus de la *Presse étudiante nationale* (PEN)²³⁴. Quelques années plus tard, en 1967, le Mouvement Souveraineté-Association (MSA) est fondé par René Lévesque, puis, l'année suivante, le Parti québécois (PQ) voit le jour. En très peu de temps, plusieurs Québécois se rallient à l'idée que le Québec doit être indépendant du reste du Canada. De même, ils défendent la conviction que le Québec doit se tourner vers des politiques beaucoup plus sociale-démocrates en faisant intervenir l'État de façon plus significative. Le projet de société de Perrault est donc celui d'un homme de son époque. D'ailleurs, le film *Les voitures d'eau* le montre très bien. Contrairement aux deux premiers volets de la trilogie de l'Île aux Coudres, ce dernier met en évidence plusieurs données politiques. Cette tendance va d'ailleurs en s'accroissant dans les quatrième et cinquième films qu'il réalise. Perrault propose donc, à travers les personnages à qui il donne la parole, certaines idées des partis politiques souverainistes, particulièrement celle du PQ. Précisons que le but du cinéaste n'est pas de faire la promotion d'un parti politique en particulier. Par contre, « il se trouve qu'un parti et, plus largement, une population [*sic*] ne se sentent pas politiquement dépaysés par ses œuvres²³⁵ ». Ce qui montre qu'il y a un lien étroit entre le contexte sociopolitique de création de ses films et les idées qu'il met de l'avant.

²³⁴ Robert Comeau, « Du nationalisme canadien-français au nationalisme québécois », Robert Comeau, Charles-Philippe Courtois et Denis Monière, dir. *Histoire intellectuelle de l'indépendantisme québécois*. Tome I : 1834-1968, Montréal, vlb éditeur, 2010, p. 149.

²³⁵ Fonds Pierre Perrault, P 319/D/4, 9, Québec, Université Laval.

Dans *Un pays sans bon sens*, Perrault tente de répondre à la fameuse question : *What does Québec want?* Les différents témoignages recueillis tout au long du film sont présentés, grâce à la caméra et au montage, comme un long dialogue entre différents personnages de différents horizons qui tentent de répondre à la question. Bien qu'ils ne soient pas tous Québécois, chacun parle du pays – et pour Perrault, ce pays, est le Québec.²³⁶ Comme mentionné précédemment, il est au cœur de l'œuvre du cinéaste. Voici comment il s'exprime sur le sujet :

Le pays c'est ce qu'on veut, c'est ce qu'on voudra faire. Le pays c'est un effort de volonté. Le pays n'existe pas dans l'absolu... Je dis : Le pays ce n'est pas un droit, c'est un fait, c'est un effort de volonté. Tout à coup, il y a un consensus qu'on réussit à établir sur l'existence d'une géographie, d'une équation culturelle entre cette géographie et une société. Si elle est suffisamment vivante et efficace, elle va fabriquer un pays [...] C'est pas quelque chose à défendre, c'est quelque chose à bâtir, un pays. Une patrie, on défend ça... avec des trémolos... Actuellement, on n'a rien à défendre. Ce n'est pas par hasard que les Canadiens-français-catholiques ont toujours voté contre la conscription! Ils ont rien à défendre, ils n'ont pas de pays [*sic*]²³⁷.

Cet extrait explique pourquoi, dans l'esprit de Perrault, la conclusion d'*Un pays sans bon sens* est que les Québécois doivent faire du Québec un pays. Ils n'en ont tout simplement pas. Par conséquent, les Québécois doivent le bâtir. Pour ce faire, Perrault étudie le degré de maturation du peuple. Il veut voir s'il est nécessaire pour les Québécois de créer un pays indépendant afin qu'ils puissent avoir un environnement propice pour leur développement et surtout, s'ils sont prêts. C'est d'ailleurs l'idée derrière les expériences de Didier avec ses souris de laboratoire : étudier le lien entre l'environnement et le développement²³⁸.

Ce quatrième film représente donc la conclusion de la réflexion de Perrault, *L'Acadie, l'Acadie?!?* étant quant à lui un avertissement aux Québécois qui entérine la thèse des films précédents. Les éléments mis en place dans la trilogie de l'Île aux Coudres sont synthétisés dans *Un pays sans bon sens*. Tout d'abord, il s'agit de conjuguer passé, présent et avenir. Plusieurs plans de caméra suggèrent cette idée, dont celui qui présente, en même

²³⁶ Yves Lever, *Cinéma et société québécoise*, op. cit., p. 39-41.

²³⁷ Fonds Pierre Perrault, P 319/D/7, 12, Québec, Université Laval.

²³⁸ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 0:13:05 - 0:14:30.

temps, une vieille maison et des pylônes électriques²³⁹. Cette image suggère que la nation doit s'ancrer dans son passé collectif pour bâtir son avenir. Au contraire des Bretons ou des Amérindiens présentés dans ce même film, les Québécois ont une ligne d'avenir. C'est ce que représentent ces pylônes électriques, symboles de l'innovation technologique québécoise, et également évocation d'un projet collectif réalisé par le peuple québécois – la nationalisation de l'hydroélectricité. D'ailleurs, l'idée de la mise en place d'un projet collectif, comme la pêche aux marsouins dans *Pour la suite du monde*, est primordiale. Dans *Un pays sans bon sens*, on peut le voir, entre autres, dans le changement de comportement de Didier Dufour. Au départ, son attention est concentrée sur le village, le patelin. Progressivement, il élargit sa conception pour penser plus globalement à la nation et à tous ceux qui la constituent²⁴⁰. La référence qu'il fait à « l'album » évolue en trois étapes. Tout d'abord, il examine son attachement envers un milieu précis, par exemple Baie-St-Paul. Ensuite il traite du sentiment d'aliénation face au rejet de ce même milieu, et finalement, il nous plonge dans le nationalisme proprement dit. « [T]he film provides an intellectual journey from personal experience to national engagement »²⁴¹.

L'importance de bâtir un pays est donc une idée capitale dans la pensée de Perrault. Les différents personnages mis en scène vont constamment dans cette direction, et ce, même si leur conception de la nation ne coïncide pas toujours avec celle du cinéaste. Nous voyons donc, à la fin de *Pour la suite du monde*, Alexis qui refuse d'aller à New York parce qu'il désire pouvoir voter pour le Parti libéral. Le jour du départ est prévu en même temps que les élections, et les Tremblay devront quitter avant que les bureaux de vote ouvrent. Or, les intérêts du pays sont plus importants à ses yeux que n'importe quel voyage :

Six heures et demie... là... vois-tu... là... Ça me ferait grand plaisir... Ça serait le plus grand plaisir de ma vie. J'ai tellement désiré ça [...] Seulement que... par exemple... ce que je veux... y'a une chose. En partant à six heures et demie, y'a une chose qui m'intéresse encore plus que ça. C'est que demain, vois-tu, c'est la votation. Puis... le bureau rouvre rien qu'à huit heures. Peut-être que c'est la dernière fois que je m'en vas voter. Pis je voudrais ben aller voter encore une fois libéral avant d'y aller [...] ça m'intéresse encore plus... les intérêts du pays m'intéressent encore plus que le plus

²³⁹ *Ibid.*, 1:48:25 - 1:48:48.

²⁴⁰ Michel Brûlé, *op. cit.*, p. 110.

²⁴¹ David Clandfield, *op. cit.*, p. 44-45.

beau voyage que tu m'offres là. Dans toutes les élections, j'ai toujours travaillé pour amener le plus de votes possible²⁴².

Dans le deuxième film de la trilogie, Alexis souligne encore l'importance du pays. Par contre, il s'agit cette fois d'un pays centré sur l'héritage français. Il réitère ses propos concernant la reconquête du Canada par la France. Il ne veut plus que les Anglais soient maîtres chez lui. Lors d'une discussion avec Grand-Louis, on voit ce désir d'un pays français :

Alexis : De c'qu'on doit souhaiter, par exemple, c'est que la France revienne, comme on peut dire à la place de l'Angleterre reprendre le Canada. Les Canadiens français seraient heureux pour le France [...] parce que les Français c'est pareil comme nos ancêtres.

Un membre de l'équipe de tournage : Pensez-vous que les Canadiens français vont disparaître?

Grand-Louis : NON! Ça jamais, jamais... ça peut pas disparaître.

Alexis : On doit dire... que nous ne voulons pas chasser l'Anglais, du moins, on désire avoir notre part²⁴³.

On peut voir dans l'attitude de ces patriarches de l'île qu'avoir un pays, pour les Canadiens français, est primordial, même s'ils sont d'allégeance fédéraliste. Par contre, dans *Les voitures d'eau*, le discours évolue vers la question de l'indépendance. Le navigateur Éloi Perron souligne sa volonté et, selon Perrault, la nécessité de séparer le Québec du reste du Canada. Dans une des scènes du film, Laurent remet en question le besoin de deux gouvernements, provincial et fédéral, au Québec. Pour illustrer son propos, il fait un lien avec la navigation, en soulignant qu'il est inutile d'avoir deux capitaines à bord d'un même navire. À ces interrogations, Éloi répond : « Ça s'est fait anciennement. Attends un peu, je vas t'expliquer la raison : anciennement, ça s'est fait deux capitaines à bord d'un bateau. Ils ont mis le bateau à terre, puis ils l'ont coupé en deux²⁴⁴ ».

Il faut donc attendre la fin de ce troisième film pour que l'idée de l'indépendance nationale soit clairement énoncée. Dans le long métrage suivant, la question est posée dès le début. La faisabilité d'une séparation entre le Québec et le reste du Canada est soulignée

²⁴² Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde*, op. cit., 1:32:13 - 1:33:52.

²⁴³ Pierre Perrault, *Le règne du jour*, op. cit., 1:54:10 - 1:56:25.

²⁴⁴ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, op. cit., 1:39:30 - 1:39:51.

par Donald Carrick, un Ontarien anglophone. Voici comment il s'exprime : « I think in the world in which we live, any substantial group has the right to seek its own future in its own way. And where you've got 6 millions out of approximately 18 or 20 millions now, one third or one quarter of the population, I think that's a... a sufficient group to... determine its own future in its own way²⁴⁵ ».

Mise de l'avant par cet avocat de Toronto, cette idée fondamentale est une ligne directrice pour l'ensemble du film. On constate qu'elle est partagée par la plupart des intervenants qui, comme M. Carrick, ne sont pas nécessairement Québécois. Perrault présente les Québécois comme un groupe suffisamment important, du point de vue démographique, par aspirer à l'indépendance. De plus, il recherche un pays où, comme René Lévesque le souligne, il puisse se sentir chez lui. L'image qui suit le discours de Lévesque, dans le film, est celle des caribous, une image récurrente représentant, rappelons-le, la survie d'un peuple qui cherche son pays²⁴⁶. Pour Perrault, cette survie est impossible dans le contexte de minorisation créé par l'État fédéral, où les Canadiens français sont soumis aux anglophones.

Une longue séquence du film montre quelques personnages, comme Grand-Louis ou Marie, parler de la misère qu'ils ont vécue à travailler pauvrement et péniblement pour le profit de compagnies anglophones. Cependant, chacun semble avoir retiré une certaine satisfaction, voire un contentement dans la misère. Le poète Alfred Desrochers exprime cet état d'esprit en voix hors-champ : « La misère que nos ancêtres ont eue ah!! Ça peut pas s'imaginer. Et pis moé je voudrais pas qu'aucun de mes enfants l'ait c'te misère là, mais maudit qu'c'tait beau baptême²⁴⁷ ». Il s'ensuit une réflexion de Didier : « ça me surprend pas une sacrée miette qu'à l'Île aux Coudres, par exemple, qu'ils aient eu de la misère avec amour et qu'ils bénissent la main de l'Anglo-saxon de leur avoir donné du travail à faire [...] J'en suis absolument convaincu que Menaud existe²⁴⁸ ». Toutefois, sa réflexion va plus loin. Pour lui, le peuple ne peut se contenter de vivre sous la domination de l'« Anglo-saxon » :

²⁴⁵ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 0:12:37 - 0:13:03.

²⁴⁶ *Ibid.*, 1:38:00 - 1:38:20.

²⁴⁷ *Ibid.*, 1:25:00 - 1:25:22.

²⁴⁸ Il fait référence au livre *Menaud, maître draveur* de Félix-Antoine Savard.

« j'ai l'impression que la vocation humaine par définition c'est de ne pas se soumettre pour vivre. C'est pas possible de faire cohabiter ensemble les concepts de la soumission et de la vie ». Cette idée est reprise par Lepage qui, contrairement à Marie ou à Grand-Louis, ne garde pas un souvenir tendre des années de misère qu'il a enduré en travaillant pour une compagnie anglophone : « c'est la *Gulf Pulp* qui nous a fait faire ça [qui nous a exploité] nous autres²⁴⁹ ». D'ailleurs, Lepage se lance à ce moment dans une tirade prônant la révolution armée.

Refusant de se soumettre, le peuple doit donc prendre son destin en main. La force qui lui a permis de survivre est, selon Didier, la même qui va lui permettre de participer pleinement au pouvoir. Pour expliquer son point de vue, il parle du « bagoût génétique » :

Je sais qu'hier nous étions des crétins dans la distribution du pouvoir au pays, à l'échelle nationale. Je sais qu'en banque, si on est sérieux comme on l'est, à cause de ce bagoût qu'on avait génétiquement qui nous a permis de faire la performance de la survie, on pourra avoir le bagoût pour obtenir le pourcentage, progressivement, de notre participation, soit au gâteau national, soit à la construction d'un gâteau québécois²⁵⁰.

Ce discours est suivi d'un long plan de caméra sur les pylônes électriques qui, comme mentionné précédemment, représentent le savoir-faire québécois. Pour appuyer ses propos, Didier fait le lien entre le développement de ce savoir-faire et le braconnage. Le braconnier représente à la fois un mode de survie face à la misère et « le refus d'être remorqué quotidiennement par des gens qui lui donnent des ordres, qui lui donnent des mandats qui correspondent pas à son potentiel d'activités²⁵¹ ». Une lutte contre l'impérialisme est suggérée, le refus d'être une victime²⁵². Pour le biologiste, la construction d'un pays passe par le fait de donner la possibilité aux braconniers de ne plus braconner. Leur savoir et leurs capacités doivent être mis à contribution pour le projet d'indépendance, « permettre au braconnier de faire autre chose que du braconnage²⁵³ ». Comme le soulignait Fernand Dumont : « [l]eur société s'étant construite avant tout par en bas, c'est là que les Canadiens

²⁴⁹ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 1:25:30 - 1:26:05.

²⁵⁰ *Ibid.*, 1:46:50 - 1:47:20.

²⁵¹ *Ibid.*, 1:42:24 - 1:42:37.

²⁵² David Clandfield, op. cit., p. 57.

²⁵³ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 1:49:55 - 1:49:58.

français ont puisé les conditions principales de leur survie²⁵⁴ ». Le peuple doit donc prendre possession de son territoire pour que le Québec soit indépendant. Il doit pouvoir vivre, comme le dit le biologiste, dans un milieu écologiquement propice à son développement et pour ce faire, il doit prendre possession de son économie. Laurent exprime très bien le problème en parlant de la domination anglophone dans l'industrie des pâtes et papiers.

Je travaille aujourd'hui, moé... mon bateau je le charge de bois pour le monter : *Canadian International Paper, Domtar, Consolidated Paper, Anglo-Canadian Pulp...* J'peux pas prendre une compagnie, un moulin de papier qui appartient à des Canadiens français, ils en ont pas fait, ils en ont pas formé, ils en ont pas bâti. Faudrait commencer à bâtir [...] Quand même qu'on...j'imagine... on va se bâtir un bateau puis on va dire: "Tu vas attacher le tien astheure, toi, pis, nous autres, on va le monter ton bois! Veux! Veux pas! On va le monter ton bois". J'sais pas comment... j'sais pas qu'est-ce qui va nous répondre, là? C'est ça l'idée. Parce que le moulin leur appartient. Pour commencer, faudrait leur ôter le moulin. Pis là, toute viendrait par la suite, en rebâtissant le pays, ça serait la première des choses à faire²⁵⁵.

Pour que le Québec puisse aspirer à l'indépendance politique, Perrault souligne qu'il doit être en mesure de prendre possession de son territoire économique, politique, culturel et physique. D'ailleurs, la dernière séquence d'*Un pays sans bon sens* montre un long plan sur le fleuve Saint-Laurent pendant que Didier déclare : « On leur doit le fleuve Saint-Laurent? Hein? On leur paiera pas. On va le prendre ». Ensuite, le film se termine avec l'image des caribous affrontant le froid de l'hiver. Les deux images, placées une à la suite de l'autre, incarnent la prise de possession du territoire – le fleuve – et la détermination d'un peuple de survivants – les caribous – dans leur quête du pays²⁵⁶.

Prise de possession du territoire

Lorsqu'il est question de l'identité d'un peuple, la notion de territoire est particulièrement importante. Bien que l'on n'associe pas toujours communauté et territoire, ils sont façonnés par le concept de frontière, la langue en étant une. « Le territoire est une variable importante dans l'interprétation la plus répandue des droits culturels²⁵⁷ ». Perrault

²⁵⁴ Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, 1993, p. 325.

²⁵⁵ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 1:52:49 - 1:53:52.

²⁵⁶ *Ibid.*, 1:55:27 - 1:57:04.

²⁵⁷ Jeff Spinner-Haley, « Territoire, identité et solidarité ». Michel Seymour, dir. *Nationalité, citoyenneté et solidarité*, Montréal, Liber, 1999, p. 259-262.

rêve que les Québécois prennent le contrôle de leur territoire, ce qui leur permettra, selon lui, de se définir en tant que nation. D'ailleurs, l'emphase qu'il met sur l'oralité, la « chouenne », est une façon de s'affirmer. Cette dernière représente une prise de possession et devient fondamentale au Québec²⁵⁸.

Une autre façon de s'appropriier le territoire passe par le fleuve St-Laurent. Plusieurs scènes des quatre premiers films montrent le Saint-Laurent. Régulièrement nous voyons des longs plans de ce dernier ou tout simplement, il est en arrière-plan lorsqu'une personne parle. La répétition de ces images est une autre façon de s'appropriier le territoire, car dans l'imaginaire poétique de Perrault, le fleuve a une importance capitale. Il est essentiel pour définir l'identité collective des Québécois et « appartient à l'archéologie de [cette] identité collective ». Le Québec a été construit autour de ce fleuve et encore aujourd'hui ce dernier est un axe physique et social important. Le cinéaste-poète cherche d'ailleurs les mots pour dire le fleuve tout au long de sa carrière : il cherche les mots pour parler du Québec²⁵⁹. Ce n'est pas un hasard si l'Île aux Coudres a immédiatement attiré son attention et que ses trois premiers films lui ont été entièrement consacrés. La proximité de ses habitants avec le fleuve est capitale dans leur mode de vie. « L'Île aux Coudres en particulier dépend de la mer. Toutes ses maisons regardent le large et les gens de l'Île ne comprennent pas qu'on puisse vivre à Baie St-Paul, au fond d'une vallée, dans un trou : il faut que leurs yeux respirent l'espace²⁶⁰ ». La relance de la pêche aux marsouins dans *Pour la suite du monde* est très évocatrice d'une tentative de reconquête du territoire. Elle permet de le récupérer et d'unifier le village dans une action communautaire²⁶¹. Les nombreux plans de caméras sur les *harts* plantés dans le fleuve sont en soi une métaphore sur le contrôle du fleuve par les Coudriens²⁶².

Des gens comme toi [Michel Brûlé] ont reproché à *Pour la suite du monde* un nationalisme de droite, ce que Jean Basile appelle "une sorte de vision [sic] négative du passé".

²⁵⁸ Bill Marshall, *op. cit.*, p. 14

²⁵⁹ Guy Rocher, « Pierre Perrault, archéologue de l'identité nationale québécoise », *L'Action Nationale*, 89, 8 (1999), p. 84.

²⁶⁰ Fonds Pierre Perrault, P 319/D/2, 1, Québec, Université Laval.

²⁶¹ Yves Lever, *Cinéma et société québécoise, op. cit.*, p. 30.

²⁶² Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde, op. cit.*, 1:14:19 - 1:14:36.

Mais je voulais dire le fleuve, prendre possession de cette géographie innommée, et les seuls poètes du fleuve que je connaisse ce sont ces navigateurs de l'Île aux Coudres, pêcheurs de marsouins, chasseurs d'outardes, danseurs de mi-carême, enchérisseurs à l'encan des âmes, bateliers de canots de glace. En exprimant le fleuve grâce au marsouin, je ne proposais pas un retour à la terre, mais une vision [*sic*] du monde, un héritage culturel, le commencement de nous-mêmes [...] Pour la suite du monde est un film politique autant qu'Un pays en ce sens qu'il constitue une prise de possession poétique du fleuve et des hommes. Il nomme les choses par leur nom [*sic*]²⁶³.

Tout au long de la trilogie de l'Île aux Coudres, des éléments qui concernent la prise de possession du fleuve, et par extension du territoire, sont soulignés. La pêche au marsouin en est le premier. Toutefois, les Québécois ne contrôlent pas ce qui leur appartient de droit. L'omniprésence de navires étrangers, qui s'accaparent pratiquement tout le marché du transport naval de bois équarri dans *Les voitures d'eau*, en est un bel exemple. Un sentiment de rage et de dépossession envahit les navigateurs qui prennent la parole. Avec les interventions de Nérée, Laurent et Joachim, on comprend leur frustration. Nérée souligne cette perte de contrôle de fleuve aux mains des compagnies anglophones : « le fleuve Saint-Laurent, ça appartient toujours ben à tout le monde? C'est notre fleuve, pareil comme à eux autres? Comment ça se fait qu'ils ont eu l'initiative de l'appeler *Saint Lawrence*. C'est pas *Saint Lawrence* en réalité; ça devrait être Saint-Laurent ». Ensuite, on entend Laurent s'exprimer sur le sujet : « Indépendant! Quand t'es sous la domination d'un autre, tu peux pas l'être indépendant ». Joachim poursuit : « les terres de la Couronne, ça appartient aux contribuables de la province de Québec; ça appartient pas aux anglophones de l'Angleterre. Donnez à César ce qui appartient à César. Notre transport, c'est à nous autres depuis... depuis... depuis... de père en fils »²⁶⁴. Le segment analysé exprime très bien le sentiment de dépossession des navigateurs. Ils ont l'impression que le contrôle de leur fleuve leur échappe. Pourtant, il s'agit bien de leur territoire. Comme le souligne Joachim, ils sont là « depuis... de père en fils ». Dans le film suivant, *Un pays sans bon sens*, cette même idée de dépossession est présente et surtout, la volonté de reconquérir le territoire sur lequel leurs ancêtres se sont établis pour le coloniser. Les mots d'Alfred Desrochers, en hors-champ, renvoient à cette idée. À la suite du constat de M. Carrick sur la dureté du climat, la voix de Desrochers raconte : « quand on dit qu'on a colonisé c'te maudit pays-là... ahhh!

²⁶³ Fonds Pierre Perrault, P 319/D/7, 12, Québec, Université Laval.

²⁶⁴ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, op. cit., 1:38:28 - 1:39:29.

On l'a colonisé c'pays-là oublie-le pas mon bonhomme²⁶⁵ ». L'intervention du poète traduit la volonté de conserver ce que les ancêtres canadiens-français ont gagné avec acharnement. En faisant entendre Desrochers, Perrault veut faire prendre conscience aux Québécois que le territoire leur appartient. Qu'il n'est pas normal que ce soient des forces étrangères qui le contrôlent. Toujours dans ce quatrième film, Didier va dans le même sens lorsqu'il arrive dans son village natal de Charlevoix. Dans la voiture, il dit haut et fort : « Tiens! Tu l'as, là! Regarde! Tiens! Vous vouliez la savoir... vous l'avez! Pis touchez-y donc... c'est à nous autres c'pays-là ». Pendant que Didier parle, la caméra fait un long plan sur le paysage qui défile. Ensuite, Grand-Louis, à son tour, parle de son pays : « Not'pays? Ben c'est le pays des Canadiens français, hein! Notre pays, c'est notre pays! Nous autres on est venu au monde icitte... sus l'Île aux Coudres... pis après ça... ben c'est notre pays. Autrement d'ça, c'est pas notre pays ». Il s'ensuit un long plan sur l'Île aux Coudres²⁶⁶. Ces deux passages permettent une double appropriation du territoire : une première fois à l'oral, par les propos de Didier et Grand-Louis, et une seconde fois par l'entremise de la caméra qui nous montre ce pays.

Le pays est donc vu par les protagonistes des films comme un territoire précis. Grand-Louis l'exprime très bien : « c'est notre pays. Autrement d'ça, c'est pas notre pays ». Il est donc délimité. Toutefois, ses frontières ne sont pas nécessairement géographiques ou géopolitiques. Il représente quelque chose de plus profond, de plus viscéral. Pour cette raison, il est primordial de se l'approprier. Il permet de nommer et de définir le peuple qui, pour se développer, doit aspirer à le contrôler. Didier exprime très bien cet attachement viscéral envers le pays. Au début d'*Un pays sans bon sens*, c'est dans le village qu'il retrouve le lien étroit qui l'unie avec le pays. Ce n'est que plus tard dans le film qu'il élargit son sentiment d'appartenance à quelque chose de plus global, le Québec comme nation.

Ben moi, le pays... le pays pour moi, c'est viscéral. C'est tellement viscéral que, si tu te mets à pas y penser, tu te mets à dire que Québec c'est même pas ton pays... c'est Baie St-Paul. Ma maison! le coin de la rue! le climat! C'est toutes ces petites choses qui s'imprègnent en toi... dont tu ne peux jamais te débarrasser. Je pense que le petit coin... le patelin... qui t'a vu naître... qui t'a vu t'épanouir végétativement dans ta

²⁶⁵ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 0:08:03 - 0:08:25.

²⁶⁶ *Ibid.*, 0:19:23 - 0:19:57.

prime jeunesse, t'a laissé une signature qu'est indélébile. C'est ça le pays. C'est la signature indélébile! c'est viscéral! ça s'intellectualise pas, ça se bucolise²⁶⁷.

Toutefois, un lien entre l'intervention de Didier et les propos de Meavenn est rapidement fait. Dans la discussion qu'elle a avec Didier et l'équipe de tournage, elle parle de ce qu'est le pays pour elle. Ce faisant, elle fait comprendre au spectateur que le réflexe de se rabattre sur le village, comme le fait le biologiste, est un réflexe de conquis. Elle explique que le phénomène est très présent en Bretagne. Une fois que le sentiment national est détruit, les gens se rattachent à leur patelin.

Savez-vous? Vous allez voir! Dans un petit pays comme celui-ci, qui n'est plus un pays... au bout de quelque temps, vous savez, on n'est plus Bretons, on est... Faut entendre par exemple; prenons les habitants de Douarnenez! À côté, y a Plouïneec! Eh ben, vous savez, les gens de Plouïneec, ils ne sont pas des êtres humains comme les gens de Douarnenez, et inversement. C'est-à-dire que lorsqu'on tue les possibilités d'expression du sentiment que l'on appelle national dans les grands pays, qui ont... qui sont chez eux... qui sont installés... les grands pays qui sont bourgeoisement dans leur maison, on arrive à émettre le sentiment national de telle sorte que les gens deviennent farouchement patriotes de leur coin²⁶⁸.

Pour Perrault, les Québécois doivent reconquérir leur pays pour que ce sentiment d'attachement envers le village se transpose sur le plan national.

Dans l'idée de reconquête du territoire, il faut comprendre que Perrault ne s'arrête pas au seul aspect physique de ce dernier. Le territoire est aussi culturel et politique. La démarche artistique du cinéaste va d'ailleurs dans cette direction. Comme plusieurs autres cinéastes de l'époque, il se distancie du cinéma hollywoodien pour créer un cinéma proprement québécois. La domination de Hollywood au Québec, comme partout ailleurs, va à « l'encontre de la "vraie nature" du cinéma en substituant une fiction illusoire à la réalité²⁶⁹ ». Il veut imposer « au public l'obligation de regarder la réalité non de suivre une histoire qu'[il] lui raconte²⁷⁰ ». Sur le plan politique, le projet d'indépendance du Québec représente une prise de possession. L'État québécois ne doit plus être contrôlé par un État

²⁶⁷ *Ibid.*, 0:20:14 - 0:21:00.

²⁶⁸ *Ibid.*, 0:37:47 - 0:38:38.

²⁶⁹ Robert C. Allen et Douglas Gomery, *op. cit.*, p. 248.

²⁷⁰ Fonds Pierre Perrault, P 319/D/7, 12, Québec, Université Laval.

fédéral extérieur. L'idée que les Québécois doivent être maîtres chez eux passe par l'entremise du savoir-faire local et des innovations technologiques. L'invention du *ski doo* et la nationalisation de l'hydroélectricité sont deux exemples de ce savoir-faire que Perrault montre dans ses films. Dans *Un pays sans bon sens*, Didier appuie les idées mises de l'avant par Perrault : « tu bâtis des *ski doo*, tu fais des SGF (Société Générale de Financement), pis tu fais Hydro-Québec, pis tu fais les chutes Churchill. C'est les maudits meilleurs discours de la Saint-Jean-Baptiste, ça²⁷¹ ».

Dans *L'Acadie, l'Acadie?!?*, nous assistons à une excellente démonstration d'une prise de possession par l'entremise des grèves étudiantes. Au milieu du film, les étudiants font une marche jusqu'au parlement pour demander au gouvernement de Louis-J. Robichaud d'annuler l'augmentation des frais de scolarité. À défaut d'obtenir une réponse, ils décident d'occuper les lieux tant et aussi longtemps qu'ils le pourront²⁷². Ensuite, la troisième partie du film se concentre sur l'occupation du Pavillon des sciences et de l'administration, qui dure une semaine²⁷³. Bien sûr, ces moyens de pression ne sont pas ce qui détermine le sort de l'Université. Le but des étudiants n'est pas de faire plier l'administration en occupant un pavillon. Ils en sont bien conscients. Avec une action aussi forte, ils veulent se faire entendre dans l'ensemble du pays pour qu'ainsi, le droit des francophones en situation minoritaire soit reconnu. Il s'agit là d'une forme de transgression symbolique. Occuper, s'appropriier un lieu public devient une façon pour les protagonistes de manifester leurs droits, de faire valoir leurs revendications, mais surtout, comme pour le cas de l'Université de Moncton en 1969, d'attirer le plus d'attention possible pour rallier l'opinion publique à la cause²⁷⁴. D'ailleurs, comme le souligne Michel Blanchard durant une des séquences du film qui montrent l'occupation : « c'est de la politique qu'on veut faire. On veut rien prouver [...] avec de la politique tu prouves rien. Tu joues aux échecs²⁷⁵ ».

²⁷¹ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 1:46:35 - 1:46:50.

²⁷² Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, *op. cit.*, 0:41:55 - 0:42:35.

²⁷³ *Ibid.*, 1:16:39 - 1:45:07.

²⁷⁴ Martin Pâquet et Jocelyn St-Pierre, « Les lieux de la manifestation. La ville de Québec comme espace polémique », *Bulletin d'histoire politique*, (Hiver 2012), p. 10.

²⁷⁵ Pierre Perrault et Michel Brault, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, *op. cit.*, 1:21:25 - 1:21:33.

Aspirer à l'indépendance nationale, passe, pour Perrault, par la prise de possession du territoire. Toutefois, les Québécois ne peuvent le faire sans aide. Pour cette raison, le cinéaste est un fervent partisan du modèle de l'État-providence. L'État du Québec doit aider ses citoyens à reconquérir leur pays.

Développement de l'État pour l'émancipation politique du Québec

Selon plusieurs penseurs de l'époque, l'État québécois est le seul qui puisse rivaliser avec les grandes entreprises anglophones d'Amérique du Nord²⁷⁶. Pour cette raison, une fois au pouvoir, le gouvernement libéral de Lesage donne plus de pouvoir à l'État. Il poursuit quatre objectifs d'ordre économique : relever la formation générale de la société; accélérer le développement de l'économie; favoriser la maîtrise des leviers économiques par les francophones; réduire la pauvreté et l'inégalité en élargissant l'accès aux soins de santé et en améliorant les protections sociales²⁷⁷. Le but de cette démarche est de bâtir un avenir pour le Québec. Ce modèle d'État-providence est accompagné d'un fort sentiment nationaliste. Les deux combinés ensemble caractérisent le mouvement néo nationaliste, dont Perrault fait partie. Comme le souligne le politologue Louis Balthazar : « [s]eul l'État peut remplir des fonctions de répartition de la richesse, de stimulant à l'entreprise économique, d'assurance sociale, d'organisation de l'éducation nationale²⁷⁸ ». Perrault prône l'interventionnisme et plusieurs protagonistes des films étudiés vont dans ce sens en soulignant le besoin d'un plus grand appui de la part de l'État québécois.

Le film dans lequel ce constat est le plus mis en relief est *Les voitures d'eau*. Les navigateurs font face à d'énormes difficultés dans leur secteur économique due à une compétition internationale beaucoup trop importante. S'ils veulent que les goélettes de l'île continuent de transporter le bois équarri, une aide du gouvernement est primordiale. La scène d'arrêt forcé à Trois-Rivières montre les navigateurs Coudriens réfléchir et discuter du rôle de l'État. Il doit intervenir pour régler les salaires et faire en sorte que chacun puisse avoir sa part. Certains groupes sont privilégiés. Les navigateurs en font le constat en

²⁷⁶ Louis Balthazar, *op. cit.*, p. 99.

²⁷⁷ Pierre Fortin, *loc. cit.*, p. 102.

²⁷⁸ Louis Balthazar, *op. cit.*, p. 92.

parlant des débardeurs syndiqués. Ces derniers font la grève pour être mieux payés, et ce, même s'ils ont déjà un bien meilleur salaire à Trois-Rivières qu'à l'Île aux Coudres, par exemple, où pourtant le coût de la vie est plus élevé. De plus, seul les syndiqués peuvent tirer avantage de cette grève et de la possible augmentation de salaire. Or, il ne s'agit que d'un petit groupe restreint. Nérée souligne cette constatation dans un long monologue.

Chez nous on paye une piastre et quinze de l'heure. Icitte on va payer quatre piastres de l'heure. Pis ça coûte plus cher de vivre chez nous que de vivre icitte à Trois-Rivières. Comment se fait-il qu'on doive vivre avec une piastre et quinze chez nous pis qu'on peut pas vivre avec quatre piastres de l'heure icitte? C'que c'est qui se passe? [...] Aujourd'hui vois-tu on est rendu à un point ousque le salaire doit être réglementaire dans toute la province... ousque la liberté va être pour tout le monde : il y en aura pas dix qui vont être payés; puis il va pas y en avoir cent qui vont crever. C'est général pour tout le monde [...] à part de ça que le groupe des unions c'est un seul groupe qui a le droit d'avoir quatre piastres de l'heure. Les autres qui travaillent en dehors de ça ils doivent avoir rien qu'une piastre et vingt-cinq ou une piastre et demie [...] à part de ça que l'union est restreinte ousque tu peux pas être membre de l'union²⁷⁹.

En plus d'intervenir dans la réglementation des salaires, les navigateurs constatent que l'État doit aussi subventionner l'industrie locale pour qu'elle puisse continuer à vivre. Son rôle est de s'assurer que les richesses soient réparties de façon équitable et que le peuple qui vit sous sa gouvernance doit avoir les moyens de vivre et même de prospérer. Laurent le constate lorsqu'il regarde passer les gros navires de fer étrangers qui lui font compétition. Il dit à ses fils : « J'aimerais ben ça avoir été capable de me mettre riche pis de vous en acheter un bateau de fer... vous acheter un gros bateau puis vous dire "Allez-vous en là!" [...] Il y a aucune possibilité. On est rendu à bout d'âge. On s'est débattu tout le temps de la vie puis on a pas une cenne [...] C'est les capitaux qui manquent²⁸⁰ ». Il revient sur ces propos dans *Un pays sans bon sens* en soulignant encore une fois la nécessité d'une intervention de la part de l'État. Par contre, cette fois il le fait de façon beaucoup plus explicite : « Ben pour ça, ça nous prendrait un Québec qui serait capable de nous élever, du jour au lendemain, nous donner un capital. Dire : "Bon ben astheure, vous autres, les p'tits gars, c't'à votre tour,

²⁷⁹ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, op. cit., 1:17:25 - 1:19:18.

²⁸⁰ *Ibid.*, 1:34:40 - 1:35:53.

venez-vous en... on vous place vous autres"²⁸¹ ». L'interventionnisme étatique est donc primordial pour que les Québécois puissent prendre le contrôle de leur économie.

Parmi les différentes réformes mises en place par le gouvernement Lesage, l'une des plus importantes est probablement celle de l'éducation. Étant un des emblèmes de la Révolution tranquille, cette dernière a permis de mettre de l'avant l'affirmation culturelle des Québécois, en transférant les responsabilités du secteur de l'Église à l'État provincial²⁸². Ainsi, en se lançant à la « reconquête des cerveaux », les libéraux ont entrepris d'offrir une éducation moderne au plus grand nombre possible. Plusieurs éléments du programme électoral du parti, en 1960, touchent ce secteur, entre autres : l'enseignement gratuit à tous les niveaux y compris les universités, l'âge de fréquentation scolaire obligatoire porté de quatorze à seize ans, les livres de classe fournis gratuitement aux écoles sous l'autorité du Département de l'Instruction publique, l'enseignement technique « rénové » de manière à répondre aux besoins de l'époque, etc.²⁸³. Par contre, il faut prendre en considération que Lesage est un homme de son époque. Bien qu'il veuille réformer l'éducation au Québec, il souhaite le faire dans les limites des structures existantes. Son but est de rehausser la formation générale et non de retirer l'Église des écoles. Il demeure, en quelque sorte, un homme conservateur qui ne veut pas brusquer les valeurs préétablies dans la société. Toutefois, il fait face à une pression sociale venant de certains groupes comme, entre autres, l'Association des professeurs de l'Université de Montréal qui accuse l'autorité ecclésiastique d'avoir paralysé le régime scolaire, retardé le progrès et empêché le développement d'un régime unifié. Selon cette association, l'État doit assumer pleinement ses fonctions et prendre en charge l'entièreté du système d'éducation²⁸⁴. La commission royale d'enquête sur l'enseignement, la commission Parent, va d'ailleurs dans ce sens. Elle prône la création d'un ministère de l'éducation et estime que seul l'État peut prendre des mesures globales dans le secteur. Entre autres, elle revendique l'éducation comme étant un droit fondamental et ainsi, elle prône la gratuité scolaire. Toutefois, selon Léon Dion, l'attitude du gouvernement et le débat autour de l'éducation font « ressortir que le

²⁸¹ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 1:53:59 - 1:54:10.

²⁸² Lucia Ferretti, « La Révolution tranquille », *loc. cit.*, p. 69-70.

²⁸³ Dale Thomson, *Jean Lesage et la Révolution tranquille*, Saint-Laurent, Éditions du Trécaré, 1984, p. 361.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 367-369.

conservatisme rest[e] fort et que le lien entre l'Église et l'État [est] toujours étroit », et ce, même s'il y a certains indices de changement²⁸⁵.

L'importance que prennent les débats sur l'éducation dans les années 1960 transparait dans les films de Perrault. Le sujet y est constamment présent. Selon le cinéaste, l'éducation est non seulement nécessaire pour rehausser la qualité de vie des Québécois, mais c'est aussi un outil de transmission du savoir passé. Selon Hannah Arendt, la première mission de l'éducation est d'intégrer l'enfant dans le monde. Un monde qui est plus ancien que lui. Le philosophe Alain Finkielkraut reprend cette idée d'Arendt en soulignant que « le néophyte doit devenir un héritier pour que son aptitude à innover se manifeste vraiment ». Cette conception de l'enseignement, mais aussi ce rôle que doit avoir la nation dans l'éducation des Hommes²⁸⁶ fait partie de ce que Perrault a mis de l'avant. À partir du *Règne du jour*, le sujet est régulièrement abordé par les personnages. D'ailleurs, *L'Acadie, l'Acadie?!?*, est un film entièrement centré sur le combat que des étudiants universitaires donnent pour un accès plus démocratique à l'enseignement supérieur. Dans *Pour la suite du monde*, il n'est pas question d'éducation proprement dite, mais le principe de transmission du savoir ancestral est central.

La première fois qu'un débat sur l'éducation est tenu par les protagonistes des films est dans *Le règne du jour*. Lors de la scène où Léopold et Alexis assistent Louis Brosse dans l'abattage d'un cochon, il y a une discussion sur l'importance de l'éducation dans le développement socioéconomique. Alexis et Louis Brosse sont convaincus que les jeunes, bien qu'ils soient bien éduqués, ne connaissent rien de la vie. Ils ne savent rien faire et on les laisse trop longtemps à l'école. Cependant, Léopold s'oppose. Comme plusieurs Québécois de sa génération, il appuie l'idée que l'éducation est nécessaire pour que le Québec puisse entrer dans la modernité. En quelque sorte, il traduit la pensée de Perrault qui prône l'importance d'une société instruite, lui-même étant un homme de lettres. C'est le crayon contre la pelle.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 371-376.

²⁸⁶ Gérard Bouchard, Alain Finkielkraut et Thierry Hentsch, *loc. cit.*, p. 482.

Louis Brosse : Seulement les jeunes aujourd'hui, faut pas qu'on leur dise. D'abord... c'est pas difficile hein... ils arrivent au monde... on les met à l'école... on les marie en sortant de l'école.

Alexis : C'qui savent? [...]

Louis Brosse : Rien!

Alexis : L'instruction est bonne [...] elle est bonne, elle est utile [...] Seulement, par exemple, c'est pas une chose, directement, qui aide pour apprendre à vivre.

Louis Brosse : Ah non! I savent pas vivre [...] Ils tiennent un crayon, pis la plume, mieux qu'une pelle [...]

Léopold : Ceux qui connaissent seulement que le crayon, avec le progrès du jour, ils n'ont pas besoin d'pelle [...] avec leur crayon, ils sont capables de faire marcher les machines... ils savent... ils apprennent dans les écoles, alors là...²⁸⁷

L'idée de rattrapage par l'éducation va beaucoup plus loin dans *Les voitures d'eau*. Face aux problèmes que vivent les navigateurs, un des constats est que le gouvernement doit aider l'ensemble des citoyens à suivre une formation scolaire de meilleure qualité, au moins une douzième année. De cette façon, ils auront plus de facilité à affronter la réalité dans laquelle ils sont plongés. Celui qui semble le plus farouchement en faveur de ce principe est Éloi Perron, un navigateur pourtant analphabète. Il réalise l'importance de l'enseignement en remplaçant le mot « instruction » par « nécessité humaine ».

Tout homme que le bon Dieu a créé sur la terre, tout homme a le droit d'avoir une douzième année s'il est capable de la prendre. S'il a la tête pour la prendre. Il peut prendre dix. Il peut prendre onze. Mais avoir la facilité pour aller la chercher. Après ça c'est se faire instruire, ça c'est une autre affaire. Ça c'est pas être instruit. Ça c'est pour aller voir son troupeau d'animaux. C'est lire les journaux pour voir s'il a le droit d'avoir des subventions [...] une douzième année c'est normal. Après ça s'instruire... ça c'est une autre affaire. Ça c'est prendre des cours, rentrer à l'université. Ça c'est autre chose, mais une douzième année, moi, je calcule que c'est logique. On a le droit d'avoir ça [...] Parlez pas d'instruction! Parlez de nécessité humaine! Changez donc le mot. C'est une nécessité humaine [...] Tout corps qui se promène dans l'espace a droit d'avoir son utilité²⁸⁸.

L'importance que ces hommes accordent à l'éducation traduit la pensée de plusieurs intellectuels comme Perrault. Les Québécois doivent être en mesure de prendre possession de leur territoire ils doivent être capables de se bâtir un avenir, et ce, par leurs propres moyens. Or, au début de la décennie, seulement le tiers des jeunes adultes de vingt-cinq à trente-quatre ans ont un diplôme et seulement 5% de ce même groupe ont un diplôme

²⁸⁷ Pierre Perrault, *Le règne du jour*, op. cit., 0:36:42 - 0:39:55.

²⁸⁸ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, op. cit., 1:33:39 - 1:34:39.

universitaire. Le retard qu'accuse le Québec et particulièrement les francophones est tel que leur situation économique n'est guère différente de celle des Noirs américains, le groupe le plus désavantagé aux États-Unis²⁸⁹. Devant ce constat, dans *Un pays sans bon sens*, Didier parle de l'urgence d'agir pour que l'enseignement général soit accessible et transmette au plus grand nombre. Chaque individu doit avoir la chance d'avoir accès à une éducation de qualité pour qu'il puisse atteindre son propre potentiel de développement. Le génie québécois existe. Le biologiste l'a constaté en observant les différentes innovations technologiques mises de l'avant dans ce film. Il faut toutefois que chacun ait les moyens de faire valoir son savoir-faire et l'enseignement est, à ses yeux comme à ceux de Perrault, un des moyens les plus efficaces pour y parvenir : « ...étant donné la démonstration que fait le pylône, la démonstration par l'absurde que fait le caillou, il faut de toute urgence qu'on se batte à donner l'éducation aux jeunes qui sont dans les cailloux pour les faire monter dans le pylône [...] on a eu des maîtres à labourer, là on a des maîtres à penser et des maîtres à bâtir²⁹⁰ ».

En somme, le projet d'émancipation politique que Perrault met de l'avant dans l'ensemble des longs métrages analysés doit passer par un éveil collectif qui permettra aux Québécois de prendre possession de leur territoire, autant physique qu'économique, culturel et politique. Lorsqu'il parle de la nation, il se réfère au Québec. Ce dernier est selon lui le seul qui puisse donner un cadre propice pour l'épanouissement des francophones qui y habitent. Or, pour ce faire, l'État doit intervenir pour soutenir la société. Il doit appuyer l'économie locale pour qu'elle puisse faire face à une compétition anglophone beaucoup plus riche en capitaux. Il doit aussi permettre aux francophones d'avoir un plus grand accès à un système d'éducation centralisé et compétitif pour que le niveau d'enseignement général soit rehaussé et que chacun puisse atteindre son plein potentiel. De cette façon, le Québec peut être en mesure de s'émanciper pour que les Québécois puissent se sentir maîtres chez eux.

²⁸⁹ Pierre Fortin, *loc. cit.*, p. 90-100.

²⁹⁰ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 1:50:00 - 1:50:30.

Conclusion

Au cours de cette analyse de l'œuvre cinématographique de Pierre Perrault, nous avons mis en lien le contexte historique de production avec le contenu des cinq films étudiés. Ce rapport que nous avons établi entre le culturel et le politique nous a permis de comprendre de quelle façon le cinéaste articule son nationalisme durant la décennie 1960. Ce qui en ressort, comme l'a déjà montré Yves Lever, est que la notion de pays est au cœur de son art. L'expression « *wake up* mes bons amis », dont nous avons fait le titre de ce mémoire, résume d'ailleurs clairement la visée des films de Perrault : provoquer une prise de conscience.

À travers son cinéma, Pierre Perrault cherche à faire la démonstration de la nécessité de l'indépendance du Québec. Toutefois, pour que la nation puisse aspirer à la souveraineté politique, les Québécois doivent d'abord être en mesure de se nommer. Ils doivent s'ancrer dans leur passé et surtout dans un projet collectif. Ensuite, une prise de conscience sur ce qui nuit à leur épanouissement est nécessaire. Enfin, pour que le Québec puisse être indépendant, ses habitants doivent prendre possession de leur territoire, et ce, autant physique que culturel et politique. Perrault a donc cherché à éveiller la conscience de l'occupation du Québec, puis à prôner sa transformation en un pays indépendant et libre.

Les trois chapitres qui composent ce mémoire mettent en relief les diverses composantes du projet de Perrault. En premier lieu, le peuple québécois doit être en mesure de se nommer. Cette dénomination comporte deux éléments essentiels, soit la parole et la mémoire.

D'abord, le langage. Le cinéma que Perrault met de l'avant est un cinéma de l'oralité et de la prise de parole. « [A]u cœur du cinéma il y a cette parole vivante qu'aucune transcription ne peut restituer²⁹¹ ». Il veut donner aux Québécois le moyen de s'identifier et,

²⁹¹ Fonds Pierre Perrault, P 319/D/2, 9, Québec, Université Laval.

par le fait même, d'exister. Il veut aussi donner la parole à ceux qui ne l'ont pas. C'est pour lui un devoir. L'artiste doit se mettre au service du peuple, des « sans-voix ». Il doit incarner la misère et la colère de ceux que l'histoire a mis de côté. Comme le souligne Didier dans *Un pays sans bon sens* : « j'va m'battre pour la survie du mot "misère"²⁹² ». Les Québécois ont leur propre culture et leur propre langage dans lesquels ils peuvent s'exprimer et se définir. De là l'importance de l'oralité dans son cinéma, la « chouenne ».

La seconde composante essentielle de la dénomination du pays est le fait d'ancrer la nation dans sa mémoire collective et dans son passé. Pour Perrault, pour que le Québec soit capable de se nommer, il doit d'abord se connaître. Il doit savoir d'où il vient. Pour que sa mémoire soit perpétuée, il faut pouvoir en « garder les traces ».

Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous avons traité de l'éveil collectif que Perrault souhaite provoquer par la diffusion de ses films. Il veut également montrer, par l'entremise des différents protagonistes mis en scène, que les Québécois ont de plus en plus conscience des entraves économiques et politiques à leur épanouissement.

Perrault montre en effet que la société se détache peu à peu du nationalisme traditionaliste des années 1940 et 1950 et qu'elle revendique un projet d'avenir pour l'ensemble des Québécois. Or, l'économie de la province appartient toujours, au milieu des années 1960, à des compagnies étrangères, principalement anglophones. À côté de ces dernières, sans l'aide de l'État, les compagnies québécoises ne représentent qu'une maigre part du marché et sont appelées à disparaître. Comment les Québécois peuvent-ils aspirer à l'indépendance s'ils ne peuvent posséder leurs propres richesses? Cependant, l'entrave au développement économique des Québécois comporte un aspect sociopolitique. Perrault montre dans ses films que les Québécois ne sont pas maîtres chez eux.

À travers un discours qui devient de plus en plus révolutionnaire, particulièrement à partir du troisième film, Perrault parle du sentiment de dépossession qui existe chez les

²⁹² Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, op. cit., 0:51:36 - 0:5:39.

peuples mis en minorité. La dépossession mène à une longue et douloureuse disparition des peuples et Perrault refuse que ce même sort soit réservé aux Québécois. Selon sa logique, le fédéralisme canadien n'est pas en mesure de protéger les intérêts des francophones. Le Canada est dans l'incapacité de fournir un cadre propice aux francophones pour qu'ils puissent maintenir leur culture et s'épanouir en conservant leur identité propre.

Le dernier chapitre de notre analyse traite de l'élaboration du pays. Dans cette partie, nous avons vu comment, progressivement, l'idée d'indépendance est articulée par les protagonistes des films et de quelle façon elle doit se concevoir. La métaphore la plus forte et la plus constante dans la cinématographie de Perrault est d'ailleurs celle du fleuve. Reprendre le contrôle du fleuve signifie reprendre le contrôle du Québec dans son ensemble, ce dernier s'étant développé dans l'axe laurentien. Toutefois, cette prise de possession du territoire et le développement du Québec doivent être appuyés par un État fort et interventionniste, entre autres en ce qui concerne l'éducation.

On reconnaît d'ailleurs dans ses films la proximité de Perrault avec le mouvement néo nationaliste des années 1960, et plus particulièrement avec le courant indépendantiste. Perrault veut mettre de l'avant sa conception de la nation et de l'avenir politique des Québécois. Ses films nous renseignent sur la place de l'indépendantisme dans le mouvement néo nationaliste au Québec. Ils autorisent une analyse du contexte, ainsi que de la conjoncture sociopolitique, pour nous permettre de comprendre de quelle façon le mouvement souverainiste a progressé, quelle place il prend dans l'idéologie néo nationaliste, mais surtout de quelle façon il est conçu et vécu par ses adeptes, dont Pierre Perrault.

Toutefois, lorsque nous dépassons légèrement notre corpus, on s'aperçoit que cette progression vers un souverainisme plus affirmé tend vers une idéologie plus radicale. Cette radicalisation et l'arrivée d'idées révolutionnaires apparaissent dans les deux derniers films du corpus filmés et commercialisés entre 1968 et 1971. Ce qui correspond très bien à ce qui se passe dans la société québécoise avec la montée du souverainisme et les tensions sociales

créées, entre autres, par le FLQ. Ce même phénomène est donc montré, à l'époque, par Perrault, mais aussi par d'autres cinéastes de l'époque comme Denys Arcand, Gilles Groulx ou Michel Brault. En ce changement de décennie, une critique virulente à l'égard de la classe politique est faite par ces cinéastes. Les gouvernements de Bourassa et de Trudeau sont ouvertement attaqués. Assez pour pousser les autorités à censurer certains films à contenu politique très chargé²⁹³, et ce, même si le gouvernement avait transformé en 1967 le Bureau de censure en Bureau de surveillance du cinéma (BSC)²⁹⁴.

En somme, l'analyse des cinq premiers films de Pierre Perrault nous permet de mettre en relief deux éléments importants. Tout d'abord, cette analyse apporte une meilleure compréhension de la période historique de la Révolution tranquille. Bien que cette dernière soit une période marquante, et bien connue, de l'histoire récente des Québécois, un flou persiste lorsqu'on tente de la définir ou de la situer dans le temps. Certains historiens réduisent cette période aux deux mandats de Jean Lesage comme premier ministre, tandis que d'autres l'étirent jusqu'à la défaite référendaire de 1980, voire celle de 1995²⁹⁵. De plus, pour certains intellectuels comme le sociologue Fernand Dumont, elle a incontestablement marqué l'entrée des Québécois dans la modernité et pour le politologue Daniel Latouche, elle n'a tout simplement pas eu lieu²⁹⁶. Ces conceptions opposées montrent les divergences possibles dans l'analyse du phénomène que les Québécois ont connu dans les années 1960. En étudiant ce dernier par l'entremise du cinéma et plus particulièrement celui de Perrault, nous sommes en mesure d'étudier un angle d'approche qui peut nous éclairer davantage sur le sujet. D'après ce que le cinéma nationaliste nous enseigne, la Révolution tranquille peut être vue comme une période

²⁹³ *On est au coton* de Denys Arcand – terminé en 1971, interdit de diffusion, puis distribué par l'ONF en 1976–, *24 heures ou plus* de Gilles Groulx – terminé en 1972, distribué par l'ONF en 1976– et *Un pays sans bon sens ou wake up, mes bons amis!!!* de Pierre Perrault – 1970, censure de certaines séquences. Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?* Tome 1 : *L'imaginaire filmique*, op. cit., 2004, p. 95.

²⁹⁴ « Le gouvernement transforme, quelques années plus tard (en 1967), le Bureau de censure en Bureau de surveillance du cinéma (BSC), responsable de la classification des films selon des catégories d'âge (il n'y a plus de coupures ni de censure des films), et y nomme des personnes pour leur compétence et non plus pour leurs affinités politiques avec le parti au pouvoir ». Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?* Tome 2 : *Les politiques cinématographiques*, op. cit., p. 47.

²⁹⁵ Yvan Lamonde, « Malaise dans la culture québécoise: les méprises à propos de la Révolution tranquille », Guy Berthiaume et Claude Cordo, dir. *La Révolution tranquille en héritage*, Montréal, Boréal, 2011, p. 14-15.

²⁹⁶ Lucia Ferretti, « La Révolution tranquille », loc. cit., p. 61.

transitoire entre deux paradigmes politiques. Nous passons d'une dichotomie entre traditionalisme et modernisme à deux autres; fédéralisme et souverainisme puis libéralisme et interventionnisme. À partir de 1968, les revendications purement néo nationalistes gagnent en popularité, et ce, aux plans culturel, politique et social. Le nationalisme se détache des valeurs traditionalistes omniprésentes durant les années de Duplessis. De plus, le courant indépendantiste n'est plus marginalisé. D'ailleurs, cette analyse correspond aux conclusions faites par le politologue Léon Dion sur la Révolution tranquille : « La Révolution tranquille paraît marquer le passage brusque d'un régime de société à un autre, d'une totalité historique à une autre. Il serait erroné de l'élever au rang d'un événement fondateur de la société canadienne-française, mais elle a laissé une trace profonde et indélébile dans les esprits et les institutions²⁹⁷».

De par cette conception de la Révolution tranquille à partir du cinéma nationaliste québécois, il est question de prouver que le cinéma peut permettre aux chercheurs en sciences historiques de mieux comprendre un contexte sociopolitique donné. Ce qui nous amène au deuxième élément mis en lumière par cette analyse : l'importance du cinéma comme source pour les historiens. En introduisant ce mémoire, nous avons souligné l'importance que peut avoir le cinéma en recherche historique à partir des écrits théoriques de quelques chercheurs comme Marc Ferro, Pierre Sorlin ou Robert C. Allen et Douglas Gomery. Toutefois, nous remarquons que cette approche se faisait plutôt rare au Québec. Peu se sont penchés sur l'histoire à partir des sources filmiques et encore moins en ce qui concerne la Révolution tranquille²⁹⁸.

Au terme de cette analyse, nous comprenons que le cinéma québécois des années 1960 est indissociable du contexte historique de sa production. Il nous permet de voir de

²⁹⁷ Léon Dion, *La révolution déroutée, 1960-1976*, Montréal, Boréal, 1998, p. 278.

²⁹⁸ Il y a toutefois Yves Lever qui a fait plusieurs recherches à partir de source filmique. Voici ce qu'en dit Pierre Véronneau: « Yves Lever a publié son premier ouvrage important en 1972. Il s'agit d'une compilation de recherches sociologiques et de textes parus dans la revue *Relations* que publient les Jésuites, dont il fait alors partie. Peu porté sur l'analyse formelle, Lever veut surtout considérer le film et tout ce qui l'entoure (distribution, publicité, censure, etc.) sous son aspect de révélateur social, comme témoin des valeurs d'une société particulière. Il veut comprendre la société à travers le cinéma qu'elle produit ». Pierre Véronneau, *loc. cit.*, p. 855.

quelle façon la société québécoise a rapidement évolué. Par l'entremise de la fiction, des documentaires et du cinéma direct, le septième art a, d'un côté, été le témoin d'une société en plein changement, et de l'autre, il a été un vecteur de bouleversements sociaux. Grâce à la large diffusion dont jouit ce médium, il a réussi à rejoindre une grande portion des Québécois. De plus, en donnant la parole au peuple, ces cinéastes ont permis de populariser un mouvement nationaliste renouvelé, basé sur l'interventionnisme et l'indépendance du Québec. Pierre Perrault est l'un des témoins privilégiés de l'effervescence sociale du Québec des années 1960. Son regard nous permet de comprendre comment un mouvement sociopolitique, le mouvement souverainiste, peut évoluer. Il veut montrer le pays, son pays, et ce, par l'entremise d'un peuple qui avant n'avait jamais eu un droit de parole et une diffusion aussi grands. Cette parole mise de l'avant dans ses films continue d'évoluer après les années 1960 sur le même plan que la société québécoise a continué, et continue toujours, d'évoluer. Perrault garde son indépendance vis-à-vis des différents mouvements politiques qui se sont succédés, mais nous présente et nous montre toujours les Québécois comme ils sont. Il s'intéresse à l'homme et non à une histoire à raconter. Comme il le souligne lui-même : « je ne fais pas du cinéma pour faire des films, mais pour mieux connaître l'homme. D'ailleurs, je sens bien que... Pour la suite du monde n'a pas résolu le vrai problème : il faudrait aller plus loin. J'irai. Le faiseur de films, lui, va à un autre film. Cette distinction excusera peut-être mes insolences à la divinité. Pour ma part je vais à l'homme²⁹⁹ ». Pour cette raison, l'étude de son œuvre, dans son ensemble, demeure toujours aussi pertinente pour notre compréhension de la société québécoise et de son évolution.

²⁹⁹ Fonds Pierre Perrault, P 319/D/2, 9, Québec, Université Laval.

Bibliographie

Sources

Archives de l'Université Laval, Fonds Pierre Perrault. P 319/D. Québec.

PERRAULT, Pierre et Michel BRAULT. *Pour la suite du monde*. Montréal, Office national du film, 1963, 105 min 22 s.

PERRAULT, Pierre et Michel BRAULT. *Pour la suite du monde*. Montréal, l'Hexagone, 1992, 292 p.

PERRAULT, Pierre. *Le règne du jour*. Montréal, Office national du film, 1967, 118 min 19 s.

PERRAULT, Pierre. *Le règne du jour*. Montréal, Éditions Lidec inc., 1968, 161 p.

PERRAULT, Pierre. *Les voitures d'eau*. Montréal, Office national du film, 1968, 110 min 33 s.

PERRAULT, Pierre. *Les voitures d'eau*. Montréal, Éditions Lidec inc., 1969, 172 p.

PERRAULT, Pierre. *Un pays sans bon sens! Ou wake up mes bons amis*. Montréal, Office national du film, 1970, 117 min 7 s.

PERRAULT, Pierre et Michel BRAULT. *Un pays sans bon sens*. Montréal, Éditions Lidec inc., 1972, 243 p.

PERRAULT, Pierre et Michel BRAULT. *L'Acadie, l'Acadie?!?*. Montréal, Office national du film, 1971, 117 min 51 s.

Pierre Perrault

BEAULIEU, Françoise. *Dis-moi ton nom, je te dirai qui tu es : fondements et méthodes de la "dénomination du pays" chez Pierre Perrault*. Thèse de Doctorat, Québec, Université Laval, 2003, 319 p.

BRULÉ, Michel. *Pierre Perrault : ou, Un cinéma national : essai d'analyse socio-cinématographique*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, 149 p.

CLANDFIELD, David. *Pierre Perrault and the Poetic Documentary*. Toronto, Toronto International Film Festival et Indiana University Press, 2004, 252 p.

DESJARDINS, Denys et Carole FAUCHER. « À propos de Pierre Perrault, Chronologie ». *L'œuvre de Pierre Perrault*, Volume 1, *La trilogie de l'Île aux Coudres, Textes et témoignage*. Office national du film, 2007, 104 p.

FROGER, Marion. « Pierre Perrault en Abitibi ». Robert LALIBERTÉ, France BOURGAULT et Mylène POULIN, dir. *Pierre Perrault : homme de parole*. Québec, Association internationale des études québécoises, 2011, p. 43-50.

GARNEAU, Michèle. « Ce qui nous rattache au temps : le réveil du passé chez Pierre Perrault et Fernand Dumont ». Michèle GARNEAU et Johanne VILLENEUVE, dir. *Traversées de Pierre Perrault*. Montréal, Fides, 2009, p. 109-138.

HUOT, Pascal. *Tourisme culturel sur les traces de Pierre Perrault : étude ethnologique à l'Île aux Coudres*. Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2008, 146 p.

PERRAULT, Pierre. *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*. Montréal, l'Hexagone, 1996, 342 p.

ROCHER, Guy. « Pierre Perrault, archéologue de l'identité nationale québécoise ». *L'Action Nationale*, 89, 8 (1999), p. 77-84.

SCHEPPLER, Gwenn. « Pierre Perrault : un cinéma du monologue intérieur ». Michèle GARNEAU et Johanne VILLENEUVE, dir. *Traversées de Pierre Perrault*. Montréal, Fides, 2009, p. 69-86.

SCHEPPLER, Gwenn. « L'engagement politique de Pierre Perrault ». Robert LALIBERTÉ, France BOURGAULT et Mylène POULIN, dir. *Pierre Perrault : homme de parole*. Québec, Association internationale des études québécoises, 2011, p. 51-60.

SCHEPPLER, Gwenn. « Du recueillement à la parole en acte : poétique de Pierre Perrault ». *Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*. 14, hiver 2012-2013, <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-14-hiver-2012-13-nouvelle-vague-et-cinema-direct-rencontres-france-quebec/articles/du-recueillement-a-la-parole-en-acte-poetique-de-pierre-perrault-par-gwenn-scheppler>, consultée le 19 septembre 2013.

VILLENEUVE, Johanne. « Pierre Perrault et la question de la transmission ». Robert LALIBERTÉ, France BOURGAULT et Mylène POULIN, dir. *Pierre Perrault : homme de parole*. Québec, Association internationale des études québécoise, 2011, p. 21-29.

Cinéma

ALLEN, Robert C. et Douglas GOMERY. *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*. Paris, Éditions Nathan, 1993 (1985), 319 p.

BRÛLÉ, Michel. « Les impacts du cinéma américain sur le cinéma et la société québécoise ». *Sociologie et sociétés. Pour une sociologie du cinéma*, 3, 1 (avril 1976), p. 25-40.

DE BAECQUE, Antoine. *Histoire et cinéma*. Paris, Cahiers du cinéma, 2008, 95 p.

DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris, Les éditions de minuit, 1985, 379 p.

DUPUY, Pascal. « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'homme et la société*, vol. 4, no 142, 2001, p. 91-107.

EVANS, Guy. *In the National Interest. A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*. Toronto, University of Toronto Press, 1991, 407 p.

FERRO, Marc. « Société du XXème siècle et histoire cinématographique ». *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 3, mai-juin 1968, p. 581-585.

FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris, Éditions Gallimard, 1993 (1977), 287 p.

LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, Armand Colin Éditeur, 1992, 298 p.

LEVER, Yves. *Cinéma et société québécoise*. Montréal, Éditions du jour, 1972, 201 p.

LEVER, Yves. *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1991, 732 p.

LEVER, Yves et Pierre PAGEAU. *Chronologie du cinéma au Québec*. Montréal, édition Les 400 coups, 2006, 318 p.

LOACH, Ken. *Défier le récit des puissants*. Montpellier, Indigènes éditions, 2014, 42 p.

MANDROU, Robert. « Histoire et cinéma », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 13, 1, janvier-mars 1958, p. 140-149.

MARSHALL, Bill. *Quebec National Cinema*. London, McGill-Queen's University Press, 2001, 371 p.

PITHON, Rémy. « Cinéma et histoire : bilan historiographique ». *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 46 (avril-juin 1995), p 7-9.

POIRIER, Christian. *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité? Tome 1 : L'imaginaire filmique*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 67.

POIRIER Christian. *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité? Tome 2 : Les politiques cinématographiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, 300 p.

SIROIS-TRAHAN Jean-Pierre. « Le devenir québécois chez Pierre Perrault, montage, intercesseurs et énonciation collective ». Sophie-Jan ARRIEN et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, dir. *Le montage des identités*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 91-111.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Abier Montaigne, 1977, 319 p.

VÉRONNEAU, Pierre. *Résistance et affirmation : la production francophone à l'ONF - 1939-1964 (Histoire du cinéma au Québec III)*. Montréal, La cinémathèque québécoise, 1987, 144 p.

VÉRONNEAU, Pierre. « Les institutions cinématographiques : état de la recherche ». Denise LEMIEUX, dir. *Traité de la culture*. Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 847-869.

Nationalisme

BALTHAZAR, Louis. *Bilan du nationalisme au Québec*. Montréal, Édition de l'Hexagone, 1986, 217 p.

BEAUCHEMIN, Jacques. « La communauté de culture comme fondement du sujet politique chez Fernand Dumont ». *Bulletin d'histoire politique*, 9, 1 (automne 2000), p. 29-39.

BEAUCHEMIN, Jacques. « Fernand Dumont, 1971 et 1995 ». Robert COMEAU, Charles-Philippe COURTOIS et Denis MONIÈRE, dir. *Histoire intellectuelle de l'indépendantisme québécois*. Tome II : 1968-2012. Montréal, vlb éditeur, 2012, p. 64-78.

BOUCHARD, Catherine. *Penser la nation québécoise dans l'Action nationale : de la révolution tranquille à la fin du XXe siècle*. Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 2001, 136 p.

BOUCHARD, Gérard. « La nation au singulier et au pluriel. L'avenir de la culture nationale comme "paradigme" de la société québécoise ». *Cahiers de recherche sociologique*, 25 (1995), p. 79-99.

BOUCHARD, Gérard, Alain FINKIELKRAUT et Thierry HENTSCH. « Débat : Qu'est-ce qu'une nation? ». Michel SEYMOUR, dir. *Nationalité, citoyenneté et solidarité*. Montréal, Liber, 1999, p. 463-501.

BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montréal, Boréal, 2001, 503 p.

COMEAU, Robert. « Du nationalisme canadien-français au nationalisme québécois ». Robert COMEAU, Charles-Philippe COURTOIS et Denis MONIÈRE, dir. *Histoire intellectuelle de l'indépendantisme québécois*. Tome I : 1834-1968. Montréal, vlb éditeur, 2010, p. 147-152.

DUMONT, Fernand. *Genèse de la société québécoise*. Montréal, Éditions du Boréal, 1993, 393 p.

DUMONT, Fernand. *L'avenir de la mémoire*. Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, 95 p.

HOBSBAWM, Éric. *Nations et nationalisme depuis 1780 : programme, mythe, réalité*. Paris, Gallimard, 1992, 247 p.

LANGLOIS, Simon. « Refondation de la nation au Québec ». Michel Venne, dir. *L'Annuaire du Québec*. 2003, Montréal, Fides, 2002, p. 5-27.

MEUNIER, Martin et Jean-Philippe WARREN. « De la question sociale à la question nationale : la revue Cité libre (1950-1963) ». *Recherches sociographiques*, 39, 2-3 (mai-décembre 1998), p. 291-316.

SEYMOUR, Michel. « Présentation ». Michel SEYMOUR, dir. *Nationalité, citoyenneté et solidarité*. Montréal, Liber, 1999, p. 225-231.

SPINNER-Halev, Jeff. « Territoire, identité et solidarité ». Michel SEYMOUR, dir. *Nationalité, citoyenneté et solidarité*. Montréal, Liber, 1999, p. 257-287.

THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XIXe siècle*. Paris, Éditions du seuil, 1999, 307 p.

WARREN, Jean-Philippe. « L'état de la nation ». *Bulletin d'histoire politique*, 9, 1 (automne 2000), p. 60-70.

Révolution tranquille

BEAUCHEMIN, Jacques. « Entre le rejet du passé et les promesses de l'avenir ». *La Révolution tranquille en héritage*. Guy BERTHIAUME et Claude CORBO, dir. Montréal, Boréal, 2011, p. 157-182.

DION, Léon. *La révolution déroutée, 1960-1976*. Montréal, Boréal, 1998, 324 p.

FERRETTI, Lucia. « La Révolution tranquille ». *L'Action nationale*, 89, 10 (1999), p. 59-91.

FERRETTI, Lucia. « La "Grande noirceur", mère de la Révolution tranquille? ». Guy BERTHIAUME et Claude CORBO, dir. *La Révolution tranquille en héritage*. Montréal, Boréal, 2011, p. 27-46.

FORTIN, Pierre. « La Révolution tranquille et l'économie : où étions-nous, que visions-nous, qu'avons-nous accompli? ». Guy BERTHIAUME et Claude CORBO, dir. *La Révolution tranquille en héritage*. Montréal, Boréal, 2011, p. 88-133.

LAMONDE, Yvan. « Malaise dans la culture québécoise : les méprises à propos de la Révolution tranquille ». Guy BERTHIAUME et Claude CORBO, dir. *La Révolution tranquille en héritage*. Montréal, Boréal, 2011, p. 11-26.

LAMY, Michel. *La Révolution tranquille et le nationalisme politique : analyse du contenu des discours de Jean Lesage durant le premier mandat du gouvernement libéral (1960-1962)*. Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1994, 148 p.

THOMSON, Dale. *Jean Lesage et la Révolution tranquille*. Saint-Laurent, Éditions du Trécarré, 1984, 615 p.

Autres

CÔTÉ, Olivier. *Mise en récit du passé à la télévision canadienne : production, articulation télévisuelle et réception du docudrame de la CBC/Radio-Canada : A People's History/Le Canada, une histoire populaire (1995-2002)*. Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2011, 531 p.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé*. Montréal, L'étincelle, 1972, 146 p.

PÂQUET, Martin et Jocelyn ST-PIERRE. « Les lieux de la manifestation. La ville de Québec comme espace polémique ». *Bulletin d'histoire politique*. (Hiver 2012), 17 p.

WARREN, Jean-Philippe. « Petite typologie philologique du "moderne" au Québec (1850-1950) ». *Recherches sociographiques*. 46, 3 (septembre-décembre 2005), Québec, Presses de l'Université Laval, p. 495-525.

Annexe

Pour la suite du monde

Réalisation : Pierre Perrault; co-réalisation : Michel Brault et Marcel Carrière; caméra : Michel Brault; montage : Werner Nold; production : Office national du film, noir et blanc, 1963, 1 h 45.

Résumé :

En 1962, l'équipe de tournage de Pierre Perrault et Michel Brault propose aux habitants de l'Isle-aux-Coudres de relancer la pêche aux marsouins, une pêche ancestrale qui ne se pratique plus depuis 1924. C'est ce qu'ils vont faire.

Participants³⁰⁰ :

Léopold Tremblay : instigateur de la relève de la pêche au marsouin et marchand

Alexis Tremblay : cultivateur, patriarche de l'île et père de Léopold

Abel harvey : Ancien maître de pêche et patriarche de l'île

Grand-Louis Harvey : Cultivateur et patriarche de l'île

Joachim Harvey : Navigateur de l'Île aux Coudres, Capitaine du navire *Cap de l'île*

Marcelin Tremblay : frère de Léopold

Carleton Ray : propriétaire de l'aquarium de New York

Le règne du jour

Réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Bernard Gosselin; montage : Yves Leduc; production : Office national du film, noir et blanc, 1967, 1 h 58.

³⁰⁰ Les participants présentés dans cet annexe sont ceux qui sont présent dans le mémoire. Certains participants plus secondaires ont donc volontairement été écarté de cette liste. Le même principe s'applique aussi pour la liste des participants des autres films.

Résumé :

Perrault retourne à l'Île aux Coudres et propose à Alexis Tremblay, un des patriarches de l'île, d'aller en France pour retrouver le berceau de ses ancêtres. Alors ils quittent avec Léopold (fils d'Alexis), sa femme et Marie (femme d'Alexis).

Participants :

Alexis Tremblay

Marie Tremblay : femme d'Alexis

Léopold Tremblay

Marie-Paule Tremblay : femme de Léopold

Grand-Louis Harvey

Françoise Montagne : Bretonne qui accueille les Tremblay en France

Raphaël Clément : agriculteur breton

Louis Brosse : agriculteur breton

Carleton Ray

Les voitures d'eau

Réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Bernard Gosselin; montage : Monique Fortier; production : Office national du film, noir et blanc, 1968, 1 h 50.

Résumé :

Dans ce dernier film de la trilogie de l'Île aux Coudres, Perrault nous montre le déclin de l'industrie navale et celui des navigateurs de goélettes qui doivent faire face aux grosses compagnies internationales.

Participants :

Laurent Tremblay : navigateur de l'Île aux Coudres, Capitaine du navire *Amanda*

Éloi Perron : navigateur de l'Île aux Coudres

Nérée Harvey : navigateur de l'Île aux Coudres, Capitaine du navire *G. Montclam*

Joachim Harvey

Léopold Tremblay

Alexis Tremblay

Grand-Louis Harvey

Paul Anctil : navigateur de l'Île aux Coudres

Un pays sans bon sens!

Réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation : Bernard Gosselin et Michel Brault;
montage : Yves Leduc; production : Office national du film, noir et blanc, 1970, 1 h 57.

Résumé :

Ce film pose la question du degré de maturation d'un peuple dans sa quête d'autonomie. On tente de définir qu'est-ce que le pays, qu'est-ce qu'une nation et comment cette dernière peut s'épanouir.

Participants :

Didier Dufour : biologiste et docteur en science

Maurice Chaillot : Franco-manitobain et docteur en lettre

Benjamin Simard : biologiste

André Lepage : mécanicien à Sept-Îles

Donald Carrick : avocat de Toronto

René Lévesque : chef du Parti québécois

Majorique Dubé : draveur et bûcheron

Alfred Desrochers : poète

Marie Tremblay

Grand-Louis Harvey

Léopold Tremblay

Laurent Tremblay

Jean Raphaël : amérindien de Pointe-au-bleu au Lac-Saint-Jean

Xavier Raphaël : amérindien et ancien portageur

Meavenn : journaliste bretonne à Paris

L'Acadie, l'Acadie?!?

Réalisation : Pierre Perrault; co-réalisation : Michel Brault; caméra : Michel Brault et Bernard Gosselin; montage : Monique Fortier; production : Office national du film, noir et blanc, 1971, 1 h 58.

Résumé :

Ce film suit les étudiants de Moncton durant la grève contre la hausse des frais de scolarité en 1968 et durant l'occupation du pavillon des sciences en 1969. Ces derniers revendiquaient plus de droits pour les francophones du Nouveau-Brunswick.

Participants :

Bernard Gauvin : étudiant de l'Université de Moncton

Irène Doiron : étudiante de l'Université de Moncton

Michel Blanchard : étudiant de l'Université de Moncton

Claude Savoie : étudiant de l'Université de Moncton

Blondine : étudiante de l'Université de Moncton

Régis : étudiant de l'Université de Moncton

Leonard Jones : maire de la ville de Moncton